National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services Branch
395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction des acquisitions et des services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

ASPECTOS DE LA FIGURA DEL INDIANO EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

BY

CLAUDIA GIMENA ROA

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfilment of the requirements for the degree of

MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

Edmonton, Alberta, CANADA

Fall, 1993

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-88363-4

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR :	Claudia Gimena Roa
TITLE OF THESIS :	Aspectos de la figura del indiano en los siglos XVII y XVIII
DEGREE :	Master of Arts in Hispanic Literatures
YEAR THIS DEGREE GRANTED :	1993

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as herein before provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

Claudia G. Roa

Claudia Gimena Roa
Carrera 29 No. 33-65
Bucaramanga
Santander
Colombia
South America

Dated June 10th 19 93

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, a thesis entitled **Aspectos de la Figura del Indiano en los Siglos XVII y XVIII** submitted by **Claudia Gimena Roa** in partial fulfilment of the requirements for the degree of **Master of Arts** in **Hispanic Literatures**.

Dr. A.M. Forcadas (co-supervisor)

Dr. R.A. Young (co-supervisor)

Dr. R.S. Thornberry (chair)

Dr. D.C. Johnson

Dated June 10th 1993

A mis padres y hermanos, soñadores infatigables.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to describe aspects of the «indiano», a character of the Spanish theatre of the 17th and 18th centuries and an authentic historical figure, defined as one who went to the Indies and then returned to Spain.

In order to locate our commentary in its historical context, our study begins with an introductory chapter devoted to the origin and history of the «indiano». Then, in a series of four chapters, we consider the representation of this character in the plays of four dramatists of the Golden Age in whose work and lives the Indies were of some significance. First we discuss La entretenida, a play by Miguel de Cervantes Saavedra, which we also relate to one of his short novels, El celoso extremeño. We then consider five plays by Lope de Vega, Los peligros de la ausencia, El testigo contra sí, Sembrar en buena tierra, De corsario a corsario and La noche de San Juan, which are discussed in part in relation to the presence of the «indiano» in Lope's dialogue novel, La Dorotea. Chapter IV, containing an analysis of the «indiano» in the theatre of the 18th century, is concerned with El barón and El viejo y la niña, by Leandro Fernández de Moratín, the principal exponent of neo-classical theatre in Spain, but it also includes, in contrast to the academic style of Moratín, consideration of works of popular theatre, in particular two «sainetes» by Ramón de La Cruz, Las dos viuditas and La comedia casera. Finally, our study is ended with a brief conclusion, in which the most important points of our thesis are summarized.

RESUMEN

El propósito de esta tesis es describir algunos aspectos del indiano, personaje del teatro español de los siglos XVII y XVIII, que corresponde a un personaje histórico, a saber, el individuo que regresa a España después de viajar a las Indias.

Para situar nuestro comentario en un contexto histórico, comenzaremos con un capítulo introductorio en el cual resumimos los antecedentes de esta figura dramática. Luego, en una serie de cuatro capítulos, pasamos a considerar la representación de la figura del indiano en cuatro dramaturgos del Siglo de Oro que tuvieron que enfrentar la presencia de las Indias tanto en su vida como en sus comedias. Hablamos primero de La entretenida, de Miguel de Cervantes Saavedra, comedia que relacionamos con su novela corta El celoso extremeño. Luego comentamos cinco comedias de Lope de Vega, Los peligros de la ausencia, El testigo contra sí, Sembrar en buena tierra, De corsario a corsario y La noche de San Juan, las cuales consideramos en parte a la luz de la presencia de un indiano en su acción en prosa La Dorotea. El cuarto capítulo contiene un análisis sobre el indiano en Marta la piadosa, Por el sótano y el torno y La villana de Vallecas, de Tirso de Molina, y en el capítulo quinto prestamos atención a La culpa busca la pena, El semejante a sí mismo y La verdad sospechosa de Juan Ruíz de Alarcón. El último capítulo, sobre aspectos del indiano en el siglo XVIII, se enfoca en El barón y El viejo y la niña, de Leandro Fernández de Moratín, máximo exponente del teatro neoclásico, e incluye, además, como contraste con el teatro academicista, algún comentario sobre el teatro menor, en especial, dos sainetes de Ramón de la Cruz, Las dos viuditas y La comedia casera. Terminamos nuestro trabajo con algunos comentarios que recogen los puntos más sobresalientes de nuestra tesis.

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos a los profesores Alberto Forcadas y Richard Young por su gran inspiración, colaboración y enseñanzas.

A D. Mussachio, por sus enseñanzas en poesía.

A David Johnson, por su bondad, su ayuda y ejemplo de solidaridad.

A Adam, por su gran paciencia y entendimiento: «Te mereces un cinco».

A Fabio, por su empuje y constante apoyo.

A Harry, por su hermandad.

A la familia Edwards, por su amistad.

Al Departamento de Lenguas Romances, incluyendo a todos mis compañeros, profesores y «staff».

A todos los amigos hechos en Canadá y a los que siempre me alentaron desde Colombia.

A los ciclistas colombianos, pronto sabrán la razón.

«Espero que no sea todavía muy tarde para agradecer la gentileza, la armonía, un gesto de cariño y todos esos tintos de charlas cortas y largas».

TABLE OF CONTENTS

1	**Introducción**	1
2	**Miguel de Cervantes**	9
3	**Lope de Vega**	28
4	**Tirso de Molina**	55
5	**Juan Ruiz de Alarcón**	79
6	**El indiano en el teatro del siglo XVIII**	97
7	**Conclusión**	118
	Bibiografia	122

1

INTRODUCCION

Entre todos los tipos sociales cuyo origen se atribuye a la conquista y colonización de América por los españoles se encuentra el indiano. Dicho individuo emerge en el contexto social del siglo XVI bajo un nombre que proviene etimológicamente de la palabra «Indias», primera denominación que Cristóbal Colón dió a las tierras de América, al llamarlas en un principio Las Indias Occidentales.[1] Se crea en España como forma empleada para dirigirse a los hombres que habían viajado al denominado Nuevo Mundo y regresado a la patria. De esta manera, aunque España tenía conocimiento de las Indias orientales y mantenía contacto con las mismas, el término surge precisamente con la incorporación de las Indias Occidentales al Imperio Español. Es así que «indiano» y su significación se unen al nuevo vocabulario bajo las circunstancias históricas de una época precisa, como pasa también con palabras como «adelantado», «conquistador», «gachupín» y «criollo», entre otras.

No obstante el origen del término, conviene destacar de entrada que el término evoluciona, como también la relación entre las colonias y la Península. Por eso, las definiciones dadas al respecto en los diccionarios y enciclopedias van cambiando de

período a período. En el Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias, publicado por primera vez en Madrid en 1611, se define al indiano en términos de su viaje a América y la riqueza conseguida a consecuencia del mismo: «Indiano: el que ha ido a las Indias, que de ordinario estos vuelven ricos».[2] Posteriormente, en el Diccionario de la lengua castellana de la Real Academia Española de 1732 la definición se extiende. Se repiten los mismos atributos con respecto al viaje y las riquezas del indiano y, entre las autoridades citadas, se menciona La Dorotea de Lope de Vega:

> INDIANO. Usado regularmente como sustantivo, se toma por el sujeto que ha estado en las Indias, y después vuelve a España. Lat. Indus. i. Brocens. Doctr de Epict. pc I. Acuérdome que repliqué yo sobre esto a un Indiano rico, que tenia un hermano viejo muy pobre. Lope Dorot. f.5. Debe ir ahora a que la premie por ventura el Indiano.
> INDIANO. Se llama también al muy rico y poderoso. Lat. Divitijspotens, abundans.[3]

Los mismos significados se encuentran recogidos por Martín Alonso en su Enciclopedia del idioma, en el cual se presenta una recopilación de la evolución del término del siglo XVII al XX:

> **INDIANO, -NA.** adj. s. XVII al XX. Natural pero no originario de América o sea de las Indias occidentales. ‖ 2. Concerniente o relativo a ellas. ‖ 3. Concerniente o relativo a las Indias Orientales. Lope de Vega: Dorotea, f. 52. ‖ 4. s. XVIII. Muy rico y poderoso. *D-A.*, 1726. ‖ 5. Palma INDIANA. Coco. ‖ 6. Díc. también del que vuelve rico de América. Ú.t.c.s. I. de hilo. fig y fam. Hombre avaro, miserable, mezquino. ‖ Cfr. Oudin, 1607; Stevens, 1706.[4]

De acuerdo a las definiciones anteriores, parece evidente que la palabra indiano puede ser sustantivo o adjetivo. Como sustantivo, se usaba primero como término propio de las personas que viajaron a las Indias y regresaron a España. Luego se usó para los individuos que regresan con dinero. A partir del siglo XVIII es sinónimo de riqueza y

poder. Al mismo tiempo nace una nueva expresión para designar a los indianos ávaros, «indianos de hilo». Finalmente, como adjetivo, se emplea en combinación con sustantivos que refieren a la geografía, fauna y flora de las Indias, como, por ejemplo, la palma indiana.

A la luz de esta historia, es importante aclarar, como ya hemos señalado, que el origen etimológico de la palabra y sus connotaciones despectivas surgen en la Península. Por eso, la palabra «indiano» es española y no americana. En América se empezó a hacer uso de la palabra «gachupín» en México y Centroamérica, o «chapetón» en Suramérica, para describir de manera despectiva a los españoles de la Península. De forma semejante, se creó la palabra «criollo», que vendría a ser el nombre para los hijos de los españoles nacidos en América.

En cuanto a la clase de españoles que viajaron a las Indias, conviene tener en cuenta en primer lugar, que Colón llevó en sus primeros viajes a gente principalmente marinera. Aunque se hizo una provisión real para dar salvoconducto a algunos penados de las cárceles, sólo viajaron cuatro personas de la penitenciaria de Palos: Bartolomé Torres, que había matado a alguien en una riña, y sus amigos Juan de Moguer, Alfonso Clavijo y Pedro Izquierdo, que intentaron liberarlo. Es a partir de esta primera provisión y de las siguientes que se forjó la idea errónea de que la mayoría de los que pasaron a las Indias eran criminales.[5]

A partir de la segunda expedición, los grupos de viajeros comenzaron a ser más heterogéneos, pero en general, la colonización del siglo XVI se hizo esencialmente con viajeros que eran mezcla de todas las clases sociales que fueron llamados erradamente

«soldados» porque pocas veces tenían entrenamiento como tal.[6] Primero estaba la gente pobre de las capas inferiores de la nobleza, que buscaba mejorar su estatus en las Indias, debido en parte, a que la insitución del mayorazgo desheradaba a los hijos segundones. Heredaban la nobleza, pero no se les permitía laborar en oficios mecánicos y mercantiles, razón por la cual optaron por la mar, el ejército o la vida religiosa. El burgués también se alistaba como soldado para recorrer el mundo en busca de conquista, y otro grupo que empezó a aumentar con el transcurso de los años fue el de los mercaderes, individuos que generalmente tenían empresas mercantiles en diferentes países. También hubo judíos, grupo que se caracterizaba por su obsesión de ser caballero, y entre los burgueses, como parte importante de la colonia, había que contar los que iban a ocupar puestos como funcionarios reales. A estos grupos se les unen otros, como los voluntarios, algunos penados y el desvalido que busca el sustento.[7] Al mismo tiempo pasó gente de muy diversos oficios como herreros, albañiles, carpinteros, sastres, zapateros y mineros. El grupo más dificíl de alistar fue el que constituían los labradores puesto que eran éstos de por sí muy escasos en España.[8]

Frente al desarrollo histórico y social de la época, al lado de los sueños e ilusiones, la literatura propone una visión de la realidad que refleja la vida cotidiana de los individuos y de las naciones. De esta forma, América figura en los textos literarios como un mundo situado entre la fantasía y lo real. Entre los eventos míticamente existosos para los españoles figuraban el rescate de Atahualpa del año 1534, el botín de Cuzco de 1535 y el hallazgo de las minas de Potosí en 1545. La fama de los que participaron en esos eventos prosperó en la mente de los españoles, quienes observaban

la posibilidad de enriquecimiento en las nuevas tierras.[9] Por este motivo, ya en el siglo XVI, la literatura identifica a las Indias con riquezas y a los indianos con adquisición de dinero, como sucede en la Comedia Selvagia (1544) de Alfonso de Villegas, novela dialogada basada en el mismo modelo que La Celestina, cuyas características la asocian con el género dramático aunque no fue concebida como pieza teatral.[10] En esta obra de Villegas aparece el primer indiano de la literatura española, un galán rico venido de la Nueva España llamado Flerinando. A partir de entonces, en el teatro y también en la literatura en general se ven alusiones a los diferentes tesoros traídos a España por los indianos, a quienes también se les denomina «peruleros» porque el Perú había llegado a ser símbolo de riquezas. Sin embargo, no todos los autores creyeron todas las historias de los conquistadores de la época. Por ejemplo, en su comedia El Deleitoso, publicada en 1547, Lope de Rueda presenta a un hombre llamado Mendrugo quien se deja engatusar por unos individuos que le cuentan historias fantásticas de las Indias para robarle una cazuela.[11]

El poder que ejercen las Indias en la imaginación de los autores toma más fuerza en la comedia del siglo XVII, primer período de nuestro análisis. El indiano se convierte en recurso principal de varios autores de la época, aunque nosotros optamos por analizar el efecto del personaje únicamente en cuatro dramaturgos cuya vida revela en algunos momentos cierta afinidad con el tipo. El primero de ellos es Cervantes, quien importa en nuestro estudio porque acarició la idea de pasar a las Indias. En el capítulo II, analizaremos en especial su comedia La entretenida, la que comentaremos a la luz de su

percepción general de la figura del indiano en una de sus obras en prosa mejor conocida, su novela corta El celoso extremeño.

El segundo dramaturgo que nos ocupará es Lope de Vega cuya trascendencia en nuestro estudio se debe no sólo a su importancia en la literatura dramática del Siglo de Oro sino a la relación de rivalidad que Lope mantuvo con un indiano, Francisco Perrenot de Granvela, quien se interpuso en sus amores juveniles con Elena de Osorio. Este incidente lo dejó marcado de por vida y lo representó en su «acción en prosa» La Dorotea (1632), obra que se inspiró también en La Celestina y adopta la misma estructura formal. En nuestro tercer capítulo, nos ocuparemos de la siguiente selección de comedias de Lope: El testigo contra sí, Los peligros de la ausencia, Sembrar en buena tierra, De corsario a corsario y La noche de San Juan, en cada una de las cuales el indiano tiene un papel significativo.

Los capítulos IV y V versarán respectivamente, sobre Tirso de Molina y Juan Ruíz de Alarcón, hombres que en contraste con Cervantes y Lope, conocían las Indias. Tirso viajó allá, encargado por La orden de la Merced, a la cual pertenecía, a investigar la situación de la Orden las colonias. De sus comedias, analizaremos La villana de Vallecas, Marta la piadosa y Por el sótano y el torno. Sin embargo, si Tirso fue, hasta cierto punto, indiano, Juan Ruíz de Alarcón fue criollo, nacido en México, hijo de padres españoles. El tema de América es importante en su obra, pero nos vamos a concentrar en la presencia del indiano en La verdad sospechosa, La culpa busca la pena y El semejante a sí mismo.

Nuestro interés en examinar la figura del indiano a partir de los dramaturgos del siglo XVII emerge, desde luego, de la vigencia dramática que el personaje cobra en un momento en que España está siendo testigo de la afluencia de las múltiples riquezas de las Indias y está a su vez en su esplendor teatral. Es a la luz de la importancia del teatro del Siglo de Oro y de los autores que acabamos de nombrar que decidimos dedicar cada uno de los primeros capítulos a un dramaturgo diferente. En el capítulo VI, sin embargo, cambiamos nuestro enfoque y concentramos nuestra atención no en la obra de un solo autor, sino en el teatro de toda una época. Sin embargo, los dos dramaturgos más estudiados en este capítulo serán Leandro Fernández de Moratín, representante del neoclasicismo, con sus piezas El barón y El viejo y la niña y Ramón de la Cruz, autor de los sainetes La comedia casera y Las dos viuditas, que comentaremos como textos representativos del teatro menor, género que abarca no solamente el sainete, sino el entremés y la tonadilla.

Finalmente, nos gustaría aclarar que el propósito de nuestra tesis no es agotar el tema del personaje indiano, sino mostrar aspectos generales de esta figura. Nos interesa señalar que, aunque nació a partir de algunas circunstancias históricas y sociales precisas, no es una figura inmutable. Es cierto que mantiene algunas características más o menos constantes, pero hasta en el Siglo de Oro su función y su carácter varían de acuerdo al estilo particular de cada uno de los dramaturgos, mientras, en el siglo XVIII llega a ser una figura cuyos rasgos más destacados son la ridiculez y su propensión a ser objeto de la burla de los demás.

NOTAS

[1] Jacques Lafaye, Los conquistadores (México: Siglo XXI, 1978), 11.

[2] Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana o española (Barcelona: Horta, 1943), 734.

[3] Real Academia Española, Diccionario de Autoridades (Madrid: Gredos, 1963), II, 251 (reproducción del Diccionario de la lengua castellana impresa por la Real Academia Española en 1732). Transcribimos adoptando ortografía moderna.

[4] Martín Alonso, Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) (Madrid: Aguilar, 1968), II, 2369.

[5] Angel Rosenblat, Estudios sobre el español de América (Caracas: Monte Avila Editores, 1990), 5-7.

[6] James Lockhart and Stuart B. Schwartz, Early Latin America: A history of colonial Spanish America and Brazil (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 358.

[7] Ricardo del Arco y Garay, La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega (Madrid: Real Academia Española, 1941),739-761.

[8] Rosenblat, Estudios, 18-19.

[9] Rosenblat, Estudios 25.

[10] Marcos Morínigo, América en el teatro de Lope de Vega (Buenos Aires: 1946), 34-36.

[11] Morínigo, América, 36.

2

MIGUEL de CERVANTES

Miguel de Cervantes Saavedra vivió entre los siglos XVI y XVII. Nació en 1547 en la última década del reinado de Carlos V, época que ofreció una dimensión diferente a la realidad española en comparación con los primeros años del siglo XVII cuando España comenzaba a debilitarse por las continuas guerras europeas. En el contexto del nuevo siglo, la presencia de América adquirió una importancia mayúscula. Representó aproximadamente un cuarto de los gastos de la corona, aunque estas nuevas adquisiciones de tierras y riquezas ya se habían convertido paradójicamente en un daño grande para la península, la que se había vuelto dependiente por el aflujo de mercancías importadas. Para muchos escritores de la época la condición del país podría representarse mediante la siguiente expresión contemporánea recogida por Jean Canavaggio: «Espagne qui a les Indes, est les Indes de l'étranger».[1]

En esta época emergió el arte de Cervantes, quien vivió también un proceso de transición entre dos épocas teatrales. La primera es la del teatro prelopista y la segunda la de la generación del propio Lope. A la primera época corresponden El trato de Argel (1580) y El cerco de Numancia,(1583) mientras que a la segunda pertenecen las piezas

publicadas en Ocho comedias y ocho entremeses (1615), es decir, comedias como La entretenida, El rufián dichoso y Pedro de Urdemalas a las que se suman entremeses como El retablo de las maravillas, El juez de los divorcios, El rufián viudo y La elección de los alcaldes. La entretenida, obra que analizaremos detenidamente, corresponde, pues, a la segunda época de Cervantes, período dominado en el teatro por «el monstruo de la naturaleza», es decir el famoso Lope de Vega.[2] Pero antes de entrar a analizar dicha pieza, conviene comentar cómo el autor del Quijote se aproxima a la figura del indiano.

Para Cervantes, que vivió una vida de aventuras y sinsabores, las Indias representaron una posible solución a sus problemas. Cervantes se registra como soldado en 1568, participando en 1571 en la famosa batalla de Lepanto en donde resulta herido. Sin embargo sigue su vida soldadesca y es hecho prisionero en 1575 por cinco años en Argel. Después de su liberación se traslada a Madrid en donde hace su primer intento de pasar a las Indias en el año 1582. En 1584 se casa con Catalina Salazar Palacios y tres años después fija su residencia en Sevilla. Es allí donde en 1590 se siente motivado a escribirle al rey un memorial donde explica que le interesa cualquiera de las vacantes en las tierras conquistadas, como la contaduría del Nuevo Reino de Granada, la de las Galeras de Cartagena, el gobierno de la provincia de Socosnuco en Guatemala, o el corregimiento de la Paz. Su propósito es salir de su maltrecha situación y realizar los sueños de viajar a nuevas tierras. Sin embargo, la respuesta que recibe por parte del presidente del Consejo de Indias es negativa.[3]

Es a la luz del interés de Cervantes por pasar al Nuevo Mundo que nos atrae la atención en su obra en general su manera de representar el viaje como posible solución

a los problemas personales. Por ejemplo, en su novela corta El celoso extremeño, publicada entre las Novelas ejemplares en 1613, se percibe la imagen de un indiano de nombre Carrizales quien decide pasarse a las Indias cuando cuenta con cuarenta y ocho años de edad después de una vida enviciada y gastada de soldado en España y Flandes. Después de veinte años en las Indias, hace una gran fortuna y regresa a España dispuesto a comprar su felicidad. Se nos muestra como un triunfador en el aspecto económico, pero un fracasado en asuntos sentimentales porque a la vuelta a España no puede conseguir una mujer que lo quiera de verdad. Compra a la tierna Leonora, niña de quince años quien se convierte en un pequeño pájaro enjaulado por los celos de Carrizales.

Así es la visión de Cervantes de aquellos indianos que regresan a un mundo que les da la bienvenida sólo por el dinero y donde las riquezas no coinciden exactamente con la felicidad. Se trata de un tema que expresa en buena parte el mundo utópico de muchos, el afán de adquisiciones para poder comprarlo todo; esa aspiración de conseguir dinero y luego disfrutarlo, lo que no coincide exactamente con la fuerza moral de un amor verdadero. Carrizales, indiano gastado, trata de recuperar una felicidad mítica, inexistente. Es como aquellos hombres que buscan la dicha a toda costa, pero chocan con la realidad de la edad, de la moral y del amor. Leonora no lo ama y por esto lo engaña con Loaysa, pícaro que logra el amor de la joven, pero quien tampoco puede disfrutar de su amor ni del dinero y busca por opción salir a las Indias, entregándose, como Cervantes lo atestiguó, al «engaño común de muchos y remedio particular de pocos» (902). [4] Es así como Cervantes, testigo de los diferentes tipos que la ciudad de Sevilla atrae, en donde la población aumenta en menos de cincuenta años al doble, llegando a la suma de 150.000

habitantes en 1593,[5] escoge representar en El celoso extremeño la situación del que quería remediar sus problemas al pasar a las Indias. De hecho, muchos de los imigrantes fueron pícaros acostumbrados al crimen que se vivía en la ciudad de embarque hacia América, pero hay grandes contrastes en el destino de los que pasan a las Indias. Carrizales, en El celoso extremeño, de pobre pasa a ser rico. Por otro lado, en su obra El rufián dichoso, comedia representada en 1609, Cervantes muestra como protagonista al histórico fray Cristóbal de la Cruz, cuyo nombre inicial es Cristóbal de Lugo, pícaro que se convierte en santo cuando pasa a México.[6] Su destino contrasta con el de Pedro de Urdemalas, epónimo de otra comedia, cuya vida aventurera continúa con más fuerza al volver a España:

> **Pedro**
> No me contentó esta vida
> cuando algo grande me vi,
> y en un navío de flota
> con todo mi cuerpo di,
> donde serví de grumete,
> y a las Indias fuí y volví,
> vestí de pez y angeo,
> y sin un maravedí. (507)

La comedia La entretenida, obra perteneciente al género de capa y espada, fue publicada en 1615 y compuesta presuntamente entre 1605 y 1608.[7] Es una obra de costumbres al estilo barroco por cuanto manifiesta diferentes tramas al mismo tiempo. Se considera de la época lopesca del autor, aunque mantiene la caracterización de personajes típica de Cervantes, es decir elaborada con su psicología acostumbrada. En cuanto al personaje indiano, éste se moldea bajo diversos conflictos que son importantes de examinar en todo su contexto.

En La entretenida la presentación del indiano corresponde sobre todo a la de un hombre rico. El indiano de esta comedia es don Silvestre de Alméndarez, el esperado por su prima Marcela para casarse y formalizar la unión entre familias, pero dicho evento fracasa mediante toda una serie de factores que se complican. Una de ellos tiene que ver con los supuestos amores incestuosos de don Antonio, hermano de Marcela Alméndarez. Este personaje está enamorado de una mujer, Marcela Osorio, que tiene el mismo nombre que su hermana y que, para colmo, se asemeja mucho a ella. Esto produce situaciones equívocas debido a que todo el proceso de malas interpretaciones se funda en la idea que Marcela misma se forja de su hermano y de su supuesto enamoramiento por ella con situaciones deformadas en su propia mente a partir de los diálogos y actitudes de don Antonio. El primer caso se presenta cuando Marcela le pregunta de quien se encuentra enamorado:

Marcela
Siquiera no me dirás
el nombre de esta tu dama

Don Antonio
Como te llamas, se llama.

Marcela
¿Como yo?

Don Antonio
Y aun tiene más:
que se te parece mucho. (456-57)

Al aparente enamoramiento de don Antonio por su hermana se suman las opiniones de don Ambrosio, quien dice ser esposo de Marcela Osorio y confunde su casa con la de Marcela Alméndarez:

Don Ambrosio
¿Regálala, por ventura
don Antonio?

Cristina
Como a hermana.

Don Ambrosio
De ser intención tan sana
no sé yo quien lo asegura. (463)

El mundo construído por Marcela y don Antonio se ve afectado por dos nuevos individuos, Cardenio y su criado Torrente. Estos entran a hacer parte de la trama principal, acercándose a ella con la ayuda de Muñoz, escudero de Marcela, quien invita a Cardenio a que participe de su amor por su señora bajo la figura del esperado primo indiano. Muñoz incita la idea de manera jubilosa por dos motivos: uno corresponde a la parte económica y la posibilidad de lograr un traje al entregar los secretos de la familia Alméndarez; el otro emana de la situación de descontento del escudero y su deseo de ver a su señora en una situación difícil. Insiste en la dureza de su ama, a quien, al parecer, nada la conmueve:

Muñoz
De Marcela no hay pensar
que es de tan tiernos aceros,
que la han de ablandar terceros,
ni rogar, ni porfiar,
ni lágrimas, ni suspiros,
ni voluntad verdadera:
que son con ella de cera
de amor los más fuertes. (459)

De esta forma, la figura de Muñoz representa la vara mágica que da el poder de ilusión a Cardenio, el inicio del engaño que él mismo llama quimera, pues sabe que asumir el papel de don Silvestre es proponerle algo a su imaginación para que todo el

embuste resulte posible. Es así como florece el tema de la impostura: ser lo que no se es. En este caso, es ser indiano, lo que representa de por sí una transformación y realización de los sueños, tal como sucede en las obras de que hablamos anteriormente. Significa asimismo todo lo que implican los cambios ocurridos a consecuencia de viajar a las Indias. La situación de Cardenio presupone, entonces, una doble transformación: no sólo asumir la identidad de otro, sino cambiarse a algo que no es y hacerse indiano con todo lo que esta transformación connota. Es decir, llegar a ser indiano es, en el contexto de la época, una manera de realizar las ilusiones, así como Cardenio espera realizar las suyas al convertirse en don Silvestre.

El estímulo que Cardenio recibe es su amor por Marcela, o el amor que le dice tener, pues sólo puede lograrlo mediante una mentira, no a través de un sentimiento auténtico. Su amor es contradictorio porque encubre una realidad falsa. Así, al proyectar su sueño como una fábula posible, la irracionalidad se apodera pronto de él y le da la bienvenida. Por otra parte, se contrapone la racionalidad de Torrente, quien cuestiona sus impulsos y trata de frenarlo:

Torrente
Dime: dónde están las perlas
¿Adónde las catalnicas
o los papagayos grandes?
¿Dónde la práctica de Indias,
de los puertos y mares
que se toman y navegan?
Dónde la bayeta y sastre. (460)

La resistencia que da el criado tiene que ver con su posición de criado consejero quien recomienda la honestidad a Cardenio:

Torrente
Si quieres que tus negocios
en felice punto paren,
lleva y esto te aconsejo,
siempre la verdad delante. (460)

Sin embargo, una vez adoptada por Cardenio la estrategia sugerida por Muñoz, la razón que lo mueve es el falso amor, eje vigente de la realización de su sueño. Torrente aprecia que esta usurpación va a ser sólo un ideal efímero que se convertirá en un laberinto en donde la salida no será encontrada por ninguno porque todos estarán desorientados por el desiquilibrio de sus vidas y el de las que serán afectadas por ellos. El juego en que empiezan a meterse se jugará por instinto y con los ojos vendados.

Para Américo Castro, algunos de los personajes de Cervantes entran en lo que se llama «El engaño a los ojos», tema mencionado por el dramaturgo en 1615 en el prólogo de sus comedias como título de una pieza que está componiendo. Para el crítico, parte del pensamiento de Cervantes tiene que ver con lo que en tiempos cervantinos se conocía como la relatividad de los juicios de valor. Cervantes desvirtúa las opiniones fundadas en un mundo que se organiza para complacer a los demás y es así como estructura a los personajes como seres cambiantes.[8] En un principio, Torrente aparece comiendo desaforadamente en la calle y es recriminado por su descortesía por Cardenio. Este, a su vez, es aconsejado por Torrente a ser honesto. En un comienzo se nos muestra a Cardenio como propulsor de los modales propios y, sin embargo, él mismo cambia su ética al empezar a mentir. No es raro que su actitud inmoral lo lleve a sentirse como un posible conquistador: como las Indias representan conquista, la dama también puede ser conquistada si él se presenta como indiano, dado que el hecho de venir o decir que viene

de las Indias es sinónimo de una riqueza que sólo tiene que desplegar para asegurar la conquista de la dama. La ética que muestra en un principio cambia, ya no es la misma.

De esta forma, los personajes revelan aspectos cambiantes, como acontece con Muñoz quien varía de conducta y se arrepiente de haber sido el instigador de un engaño, aunque ya no puede dar vuelta atrás:

Muñoz
Despierto y durmiendo, estoy
cuándo ha de llegar el cuándo
mude el pellejo en que estoy;
cuanto querrá aquel planeta
que sobre mí predomina
que remedien mi ruïna.
el gran sastre y la bayeta.
Diles la memoria, y diles,
previniendo mil barruntos,
de los más sotiles puntos,
las respuestas más sotiles;
pero, con todo, me pesa
de haberme empeñado así,
porque tengo para mí
ser de peligro la empresa. (464)

De la misma forma, Torrente, quien se ve cohibido primero ante la idea del engaño, se posesiona pronto de su papel de sirviente de falso indiano, haciéndolo de una forma muy cómica con la presentación de un naufragio inventado:

Torrente
Digo
que el señor Silvestre de Almendárez
no pudo más. El caso fué forzoso,
y la borrasca tal, que nos convino
alijar el navío y echar cuanto
en su anchísimo viento recogía
al mar, que se sorbió como dos huevos
catorce mil tejuelos de oro puro. (464)

Puesto que el mito de la época era que todo indiano necesariamente traía dinero, don Silvestre es presentado por Muñoz como un hombre extremadamente rico. Por otro lado, para Cardenio y Torrente, sin dinero, la única posibilidad es la de presentarse como náufragos, señalándose así la creencia universal de que muchos indianos perdían sus posesiones, o parte de ellas, en las tormentas o a manos de los piratas ingleses. En este caso, pues, los indianos fingidos optan por presentarse como víctimas de un accidente del destino, de una mala pasada. En cuanto a la presentación, Torrente lo hace a manera exagerada que se convierte en algo cómico. La forma como pondera su riqueza hace parte de la construcción de maravillas que el llamado Nuevo Mundo ha creado entre las cuales figuran la leyenda del Dorado, la fuente de la juventud y las guerreras amazonas. No hay duda, entonces, que Torrente se presente con un sinnúmero de riquezas perdidas, cargando todo un «dorado» en el falso navío. Esta presentación esconde una burla hacia los indianos que llegaban a las tierras españoles con muy poca riqueza y hacen esfuerzos para revivir las riquezas imaginarias que nunca poseyeron. El propósito de Cervantes en esta obra es describir como efectivamente Torrente y Cardenio se posesionan de tal mentira que ineludiblemente los transforma en indianos, aunque sea en indianos fingidos. El hálito de grandeza va en contra de su condición de mediocres y con discursos floridos e historias de un pasado inexistente, los lleva a forjarse una imagen diferente. De esta manera, el dramaturgo enfoca la forma como los indianos llegaban con sus historias de fantasía y riquezas sobrenaturales que dan la idea de que lo que se vive en otras tierras es muy diferente a lo que se está viviendo en España. Da la posibilidad de crearse un mundo más amplio que el que existe en España. La mediocridad se transforma en

grandeza, el paisaje es más impresionante y los nuevos elementos, incluyendo los animales, son dignos de comentarios. Con todo, hemos de reconocer que este fingimiento de ser lo que no es es para Cervantes motivo de burla también para aquellos que realmente lo son. Es decir, los que viajan y regresan con sus historias increíbles, mezcla de magia y realidad.

Ciertamente, estas historias de los falsos indianos, adquieren una aparente vida. El mismo Muñoz, que había inventado semejante mentira, se siente ofendido por el embuste que semeja realidad. Sin embargo, esta ofuscación pasa a admiración. El escudero experimenta una sensación de realidad en toda esa mentira y percibe que aunque él sabe toda la verdad, puede llegar a creer la historia inventada:

Muñoz
Términos tienen estos socarrones
de hacerme a mí entender que la borrasca.
y el alijo de ropa es verdadero. (466)

Esta es parte de la ironía de la obra. Los personajes ofrecen unas peripecias dramáticas en un ambiente de trance y ya no son los mismos que antes. Han adquirido disfraces de indiano y tienen que continuar con él. Es así que emerge, la presencia de la figura del indiano como sinónimo de inmoralidad. Como Carrizales de la novela El celoso extremeño, quien pretende comprar un amor, Torrente se basa en una actitud semejante para hacer la oferta a Cristina, la criada de Marcela:

Torrente
¿Que es posible que no precies
los montones de oro fino,
y por un lacayo indino
un perulero desprecies?
¿Que no quieras ser llevada
en hombros como cacique?

¿Que huyas de verte a pique
de ser reina coronada?
¿Que por las faltas de España,
que siempre suelen sobrar
no quieras gozar del país de Cucaña? (476)

La profusión del mito de la riqueza en los indianos, más la idea de comprar a las mujeres late en las obras del autor. Torrente asume que Cristina debe aceptarlo por el mismo motivo, es decir, por el dinero que realmente no posee, pero que dice tener. Sin embargo, esa seguridad con la que Torrente se expresa, pronto se ve en riesgo mediante un dinamismo sorprendente en esta obra de Cervantes en donde todas las tramas se enlazan. Torrente y Muñoz reciben un susto enorme cuando don Ambrosio los confronta, no por el hecho de creer que Cardenio es en realidad don Silvestre sino por creer que él es el que quiere robarle a su esposa. La respuesta de los dos es de miedo. Muñoz se siente amenazado y se pone en evidencia:

Muñoz
Quien dijere que yo di
lista a nadie, mentirá
cuantas veces lo dirá.
No sino lléguense a mí,
que fabrico en ningún modo
castillos mal prevenidos. (472)

Por su parte, Torrente cree que todas las quimeras se han perdido en el aire y Muñoz sostiene que los falsos castillos se han desbaratado. El único que mantiene la calma es Cardenio, quien trata a don Ambrosio como un loco. Pronto la situación se balancea cuando este último se revela como supuesto esposo de Marcela Osorio y presume que su esposa está en esa casa. Don Ambrosio se da cuenta que Marcela Alméndarez no es la que él está buscando.

A la luz de lo anterior, percibimos como el dramaturgo aclara una trama. Ahora todos saben que don Antonio está enamorado de Marcela Osorio, la misma esposa, o supuesta esposa de don Ambrosio. De esta forma, Don Antonio renuncia a Marcela, creyendo que ha sido deshonrada por otro hombre, no obstante la insistencia del padre de que su hija es víctima de un embuste. Esta afirmación, no hace cambiar la opinión de don Antonio, quien experimenta una sensación de desengaño al sentir que su amada ha sido de otro. En el mismo sentido de aclarar situaciones, se resuelven otros problemas poco a poco. El del incesto se soluciona también con la presencia de don Ambrosio, quien al mencionar que es el esposo de Marcela Osorio, aclara que hay dos mujeres con el mismo nombre.

Este tema del incesto presente en La entretenida suscita inquietudes en el lector. Aunque nos preguntamos por qué Cervantes lo incluye en su obra, junto con el tema del indiano, si observamos detenidamente, es posible ver que la hipótetica relación de don Antonio con su hermana Marcela anticipa el problema de la consanguinidad, presente en la última parte de la comedia. Para Cervantes, este tema se trata desde el principio hasta el final cuando la trama se altera precisamente por el hecho de que la sangre de primos, don Silvestre y Marcela, como la de hermanos, tampoco se puede mezclar.

Al igual que el tema del incesto, el tema del indiano fingido adquiere una aparente solución cuando don Silvestre aparece, curiosamente con una gran cadena de oro y se entera por Muñoz que alguien lo está suplantando.

Muñoz
Don Silvestre
de Alméndarez, y es de Lima,
y a nuestra casa llegó.

puedo decir, en camisa,
porque en una gran tormenta
echó al mar dos mil valijas
llenas de tejuelos de oro
finísimo y plata fin,
y entre ellas fué mi bayeta
que fué oída y no vista. (490)

Es indudable que por intermedio de la presentación del verdadero indiano y el falso, Cervantes contrapone las dos figuras. Muñoz habla en clave e irónicamente, pues muestra a Cardenio como un hombre que ha llegado en camisa, mientras que don Silvestre y su criado aparecen vestidos al estereotipo indiano, con cadena de oro. Don Silvestre y Clavijo esperan un tiempo prudente para saber qué está pasando exactamente. Por eso, cuando se presentan ante don Antonio y Cardenio están muy preparados para interrogar y descubrir a los impostores. Don Silvestre opta por preguntarles primero sobre un retrato de Marcela que le habían enviado. Torrente asume todas las respuestas que debería haber dado Cardenio, de modo que desde un principio, Cardenio se muestra incapaz de actuar como indiano. A consecuencia de sentirse tan cercano a Marcela, no emite muchas palabras y actúa con reservas, lo que hace que sea Torrente quien asume la mayoría de las respuestas y se encuentra exhausto aunque entusiasmado con la idea de continuar.

Es en este contexto de desgaste de Torrente, que don Silvestre, el verdadero indiano, representa la parte del saber, el hombre que ha vivido y conoce detalladamente los sitios geográficos. Por eso pregunta:

Y la canal de Bahama,
¿pasóse sin detrimento?

Torrente
Otra canal ya no siento
que aquesta por do derrama
sus dulces licores Baco. (491)

El interés de Cervantes en oponer la burla y la verdad, permite ver el contacto entre los viajeros y los residentes de la Península. Unos han experimentado la travesía y conocen los sitios. Los otros, como Torrente, muestran su ignorancia. Los no conocedores hablan de las Indias por lo que han oído; mientras que Don Silvestre, verdadero indiano, hace lo opuesto. Por eso, en todas las preguntas se esconde una broma basada en los juegos de palabra:

Don Silvestre
¿Tocaron en la Bermuda?

Torrente
Ya he dicho de esa Barbuda
otra vez lo que yo sé. (494)

El punto principal de las mentiras de Torrente es el ingenio con el que se defienden los indianos fingidos, mostrando una inventiva que don Silvestre llama maldad. De esta forma, junto con las pruebas del retrato de don Marcela y las cartas, don Silvestre se presenta ante su primo don Antonio:

Don Silvestre
Yo soy, señor don Antonio,
vuestro primo verdadero,
y de ser éste embustero
darán claro testimonio
mis papeles y el retrato
de mi señora Marcela. (494)

No obstante el juego inmoral de Cardenio como indiano fingido, don Silvestre actúa bajo patrones de inmoralidad también porque carece de sentimientos verdaderos. Ha

venido de las Indias a casarse con su prima en un matrimonio arreglado, eventualidad estorbada cuando el permiso necesario para la unión en casos de matrimonios entre primos es negado por orden papal. Sin embargo, cuando se establece la posibilidad de intervenir ante el Papa, el indiano no la acepta porque cree a su prima deshonrada. De tal forma, el indiano verdadero, se comporta tan inmoralmente como el estudiante Cardenio quien pierde su juego por falta de iniciativa y sentimiento genuino. Al mismo tiempo, don Antonio tampoco llega al fondo de las cosas y no averigua si su prometida ha sido deshonrada o no. De Marcela Alméndarez, no se puede establecer la deshonra porque Cardenio se muestra muy silencioso y aislado y aparentemente no ha habido contacto íntimo entre ellos, mientras la otra Marcela no aparece nunca en escena y tampoco ha tenido espacio para defenderse.

La superficialidad e inmoralidad reinan en La entretenida. En primer lugar, la pareja de galán y dama principal, don Silvestre y Marcela Alméndarez, ven sus posibles relaciones bloqueadas por diferentes circustancias. Una de ellas es la aparición del fingido indiano y su criado quienes impiden el desarrollo normal de sus amores formalizados a través de cartas. En segundo lugar, hay la negativa frente al matrimonio de los primos, la que provoca una reacción de Marcela, quien reconoce la necesidad de conformarse:

> **Marcela**
> Yo quedaré en mi entereza,
> no procurando imposibles,
> sino casos convenibles
> a nuestra naturaleza. (496)

Marcela acepta resignadamente su situación, como si la estuviese esperando. De esta forma, la comedia tiene un desenlace que va más allá de las estructuras tradicionales

puesto que las damas y los galanes no se casan. En general, Cervantes opta por tal desenlace como una manera de criticar los finales felices, típicos de la comedia de la época. En su lugar, se imponen el desorden, el caos y el desequilibrio que persisten en la pieza. En general, dado que las apariencias cuentan, especialmente para las mujeres «La mujer ha de ser buena / y parecerlo que es más» (462), es el parecer que impera en los personajes. Se trata de un tema elaborado por Américo Castro, quien nos habla de la visión cervantina y la forma como él constituye su mundo, basado en los pareceres.[9] La comedia no complace al público de la época, porque don Antonio se niega a casarse por lo que a él le parece deshonra de la dama. Lo mismo sucede con don Silvestre, quien, al insinuar que la honra de su prima ya ha sido manchada por Cardenio, rechaza la posibilidad, mencionada por Clavijo, de comprar la autorización papal. Por eso, a la pregunta de Cristina, criada de Marcela, sobre si habrá un matrimonio en la casa, se le da una respuesta negativa.

Además de las tramas de los galanes comentadas anteriormente, hay otra, la de los criados, que hemos dejado a un lado para poder tratar de mejor manera la vida de los galanes. Sin embargo es preciso establecer la conexión entre ambas tramas. Una representa el mundo de una alta clase social, mientras que la otra tiene que ver con el mundo de la clase popular. La conexión entre ellas se basa en las situaciones paralelas vividas por las parejas de galanes y criados. Al mismo tiempo que se desarrollan los engaños y desengaños de las parejas de protagonistas, los criados tienen su vida de lucha por el amor de la fregona Cristina, mujer frívola a quien solo le importa la coquetería, lo que junto con la falta de decisión, hace que se quede sola al final. Cuando por fin se

decide, es deshechada por su elegido, Quiñones, el paje de la familia Alméndarez, que ha podido percibir su superficialidad. Al sentirse rechazada acude a Ocaña, lacayo de la misma familia, quien le había propuesto matrimonio anteriormente, pero que luego la rechaza por sentir su orgullo herido. Finalmente, al no ser Torrente el presunto indiano que ella creía, no lo puede aceptar.

Sobra decir que la comedia La entretenida es una pieza muy compleja. Un factor es el de la complicación barroca procedente de la presentación de varias tramas que involucran a los galanes y sirvientes. Otros son las dificultades que emergen del teatro dentro del teatro creado y representado por los mismos personajes. Se trata de un recurso en Cervantes que Canavaggio ha denominado como juego de espejos.[10] Es decir, que los personajes participan de un teatro dentro del mismo teatro del cual forman parte. Ellos mismos han decidido preparar una quimera colectiva, engañando a varios de los otros personajes que no reconocen su participación en una ilusión. Es decir, son los mismos caracteres los que inventan y representan una pieza teatral, sin el conocimiento de los demás. Hasta el mismo aguacil cree que ha visto una riña en la cual ha habido un muerto. Este elemento ficcional que el dramaturgo añade a la obra, junto con la complejidad de los otros factores, es lo que permite apreciar que el significado de la obra comienza a desplegarse desde el mismo título. El sustantivo entretenida viene del verbo entretener que tiene en esencia dos significados. Uno es el de divertir, recrear, lo que es el propósito de la obra: la creación de situaciones cómicas para que el público y los mismos personajes se recreen. El otro significado, más sicológico, tiene que ver con la manera como entretener también puede significar distraer, impidiendo que algo se realice. De esta

manera, conviene señalar que la trama está dirigida a parar los propósitos iniciales de los personajes, el matrimonio. La felicidad no la obtiene ninguno de ellos, pero sí se entretienen en todo sentido.

NOTAS

[1] Jean Canavaggio, Cervantes (Paris: Editions Mazarine, 1986), p. 202. Es de este libro (178-204) que hemos tomado nuestra apreciación histórica sobre Cervantes. Hay que anotar, sin embargo, que para el año 1600 la población en las Indias disminuyó como también la disminución de metales preciosos a España. Bajo este contexto, ya para la época que se escribieron Las novelas ejemplares, el enriquecimiento fácil en las Indias ya había pasado. Es decir, que aún en tiempos de Cervantes, la figura del indiano no deja de tener su aspecto mítico.

[2] Angel Valbuena Pratt en su prólogo de las Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid: Aguilar, 1956), 9-37.

[3] Canavaggio, Cervantes, 114.

[4] De aquí en adelante citamos a Cervantes según las Obras Completas (Madrid: Aguilar, 1956).

[5] Canavaggio, Cervantes 172-84. Añadiremos que Sevilla fue el centro de atención en España en esa época por las posiblilidades comerciales que brindaba y no sólo por la posibilidad de pasar a las Indias.

[6] Canavaggio, Cervantes, 300

[7] Valbuena Pratt, prólogo, Obras Completas, 454.

[8] Américo Castro, El pensamiento de Cervantes (Barcelona: Editorial Noguer, 1973), 82-97.

[9] Castro, 82-97.

[10] Canavaggio, 301.

3

LOPE de VEGA

Lope de Vega ha sido el dramaturgo español más aplaudido por sus contemporáneos y el que, con sus obras, nos ha dejado el testamento más grande.[1] Nació en Madrid el 25 de diciembre, 1562, y murió el 27 de agosto, 1635, en la misma ciudad, vida que al igual que la de Cervantes abarca dos siglos y una época de transición entre los reinados de Felipe II y Felipe III. Por una parte, el dramaturgo reproduce los grandes acontecimientos de la historia imperial de España, como cuando escribe El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón (1599),[2] pieza teatral en la cual ennoblece los esfuerzos del almirante Colón y critica la actitud de Martín Alonso Pinzón. Por otra, también se inspira en la sociedad de su tiempo, recogiendo en su teatro tipos y situaciones cuya presencia en la vida nacional se debe a la conquista y colonización de América. Es así que, al igual que en el teatro de Cervantes, aparece el personaje indiano, aunque es posible que el interés de Lope tuviera otros motivos.

Por su rivalidad con un indiano durante sus años mozos, este tipo se asomó pronto en la vida de Lope. Se trata de la historia de sus amores con Elena de Osorio, mujer ya casada con un cómico pasado a Indias y del cual no se volvió a saber nada. Con ella

Lope mantuvo una relación desde el año 1579 cuando solamente contaba con diecisiete años de edad. Sus amores duraron cinco años y se vieron interrumpidos por la aparición del indiano Francisco Perrenot de Granvela, sobrino del cardenal Granvela, y al parecer de menos edad que Lope. La historia de este trío hizo escándalo en la corte porque el joven dramaturgo, herido su ego, escribió poemas difamatorios contra la familia de Elena, cuando ella sucumbió a la influencia de su madre y aceptó las pretensiones del indiano. La conducta del poeta lo llevó al destierro de Madrid el siete de febrero de 1588,[3] pero lo inspiró para escribir La Dorotea, novela dialogada en la tradición de La Celestina y denominada acción en prosa, que Lope afirmó haber escrito en su juventud, aunque sólo llegó a publicarla en 1632 cuando contaba con setenta años de edad.[4]

El argumento de la obra trata los amores de Dorotea, cuyo marido está en las Indias, y Fernando, poeta muy pobre. Esta relación se ve cortada cuando Dorotea es convencida por su madre Teodora y la vieja Gerarda a que acepte al indiano liberal don Bela. Así, Fernando opta por irse de Madrid y recurre al dinero de su amiga Marfisa para realizar su propósito. Cuando Dorotea se entera de su partida, trata de suicidarse aunque, para su desgracia, no lo logra. Pronto Fernando regresa y ellos se reconcilian hasta que Dorotea descubre que Fernando y Marfisa mantienen relaciones. El indiano don Bela es llamado a duelo por Fernando y es herido levemente. Se recupera pronto de sus heridas, pero es asesinado más adelante, mientras que la vieja Gerarda muere de una caída.

Para nosotros, los elementos más interesantes de La Dorotea son su carácter autobiográfico y la forma como Lope contrapone la figura de Fernando con el indiano don Bela. Trueblood ve la trama como el enfrentamiento de dos fuerzas: la poesía versus la

riqueza.[5] Son tres personas las que serían beneficiadas de la segunda fuerza, Teodora, Gerarda y Dorotea, mientras que nadie sacará provecho de la poesía. Don Bela, como indiano rico, se convierte en figura principal, pues pretende comprar el afecto de la dama con su dinero y antagoniza con la pobreza y poesía de Fernando. Sabe que es usado por Dorotea, Gerarda y Teodora, pero eso no le molesta en absoluto porque él cree que el amor lo vence todo: «omnia vincit amor» [sic] (127).[6] Pero en realidad, ese amor no es auténtico porque sólo se adquiere mendiante una transacción basada en los intereses de los participantes. De esta forma, al igual que Cervantes con Carrizales, Lope caracteriza al indiano don Bela como hombre que ha alcanzado mucho, sin adquirir la verdadera felicidad.

Además de asemejarse en este respecto a Cervantes, Lope establece en La Dorotea un código del indiano que refleja lo que el tipo ha llegado a ser para él, sus contemporáneos y sucesores:

> **Dorotea**
> «Primeramente se acomodará en posada limpia y tendrá cuidado de que nadie lo sepa.
> «Dirá en todas las conversaciones que posa en casa de un amigo.
> «No convidará a nadie por ningún caso.
> «No tendrá coche por no obligarse a prestarle.
> «Dará ración a sus criados.
> «Haráse pobre, contando siempre que se le hundió su plata en los galeones, o que le robaron los navíos de la reina de Inglaterra Su plato, una gallina para dos días; y su olla, en que aya para él y dos pages.
> «No tenga ama; que acechan mucho y callan poco.
> «No haga estrecha amistad con señores, porque no le pidan prestado.
> «Con las damas sea liberal de palabras, sin ponerse a peligro de gastos impertinentes. No se enamore; que en la Corte lo que se alcanza nunca fue de uno sólo, y engáñase el que lo piensa. (156)

Este concepto de lo que debería ser un indiano es uno de los más importantes

aportes de Lope a la definición de la figura. Su definición representa técnicamente un comportamiento atribuido por el vulgo al indiano, como nos lo hace saber Gerarda:

> El cielo te dé la vida que tus liberales merecen. No sé que dizen de los indianos. O eres tú la excepción de la generalidad con que se habla en ellos, o por algún miserable quedaron con tan mal nombre, como los calabreses nobles. Porque se dice que aquella fue la patria del hombre más infame. (131)

Evidentemente, para los personajes de La Dorotea el indiano es un personaje estereotipado, aunque de cierta forma, don Bela quiere liberarse de esa imagen. Para él, el código del indiano es la antítesis de lo que él quiere representar, pues si bien recomienda cuidado con su dinero y las mujeres, él hace todo lo contrario. Sin embargo, es precisamente esta imagen limitada lo que provoca su muerte. Cuando unos españoles le piden el favor de prestarles un caballo, servicio que se ve imposibilitado de hacer, pues el animal tiene problemas con la herradura, los peninsulares asumen que es un gesto egoista y lo matan. De esta forma, no cabe ninguna duda que los hombres que lo asesinan, creen más en el código que se da sobre el indiano que en la palabra de don Bela.

El contraste que Lope establece entre el código del indiano y el comportamiento general del mismo al llegar a la corte, emerge cuando el indiano es extremadamente liberal, principalmente con las mujeres. Identifica así un problema común de los indianos quienes se comunican generalmente con las damas mediante el discurso de dote, dinero y oro, manejando el amor de la misma manera como sus asuntos y transacciones comerciales. Por supuesto, esta actitud no es sólo una característica de los indianos, sino de los hombres en general, aunque se agudiza en su caso a consecuencia de su riqueza. En cuanto a las mujeres, en La Dorotea Gerarda excusa su comportamiento interesado

ante los hombres. Bajo un punto de vista defensor de su situación, Gerarda los acusa de no dar oportunidad a las mujeres para trabajar y estudiar libremente, razón por la cual ella siente que explotar a uno de ellos no es inmoral:

> Que todo se aprende hija; y no hay cosa que nos sea más fácil que engañar a los hombres: de que ellos tienen la culpa; porque como nos han privado del estudio de las ciencias, en que pudiéramos divertir nuestros ingenios sutiles, sólo estudiamos una, que es la de engañarlos; y como no hay más de un libro, todas le sabemos de memoria. (131)

El tema recurrente del indiano toma lugar en su más grande dimensión en esta acción en prosa, representando con claridad un ejemplo de la mutua dependencia entre la situación económica favorable de los indianos y las actitudes de las mujeres hacia ellos, ejemplo que persiste en toda la obra de Lope en la cual aparece esta figura. Al mismo tiempo, como eje clave de la obra del Fénix, La Dorotea guarda sus recuerdos de juventud y recoge substancialmente un episodio autobiográfico. La figura del indiano pertenece, pues, a la dura lección sobre la vida que Lope aprendió desde muy joven cuando se enfrentó a un hombre mucho más rico que él.

Como puede verse, el tema del indiano fue importante en Lope, y se preocupó de presentarlo bajo los dos aspectos complementarios de la teoría y la práctica. Sin embargo, la fórmula ingeniada por Lope para presentar al indiano, fue generalmente negativa. En la mayoría de sus comedias ofrece una versión unidimensional del personaje y en muchas de ellas la trama y el personaje varían poco, como señala la siguiente tipología de las formas más importantes de la que se reviste el indiano en su teatro:

a) El mercader o hijo de mercader que llega a España en busca de un hábito, como en La noche de San juan y Sembrar en buena tierra.

b) El personaje que presenta una forma análoga a los soldados de Flandes y como tal tiene las mismas características, entre ellos su manera de vestir. Tal es el caso de Sembrar en buena tierra

c) El viejo rico que viene a casarse con una mujer mucho menor que él, como en Sevir a señor discreto, La esclava de su galán y La moza del cántaro. En estas comedias el indiano se encuentra puesto en ridículo,[7] pero debemos aclarar que no es necesario que sea viejo para ser mostrado así. En Los peligros de la ausencia, por ejemplo, la ridiculez del joven indiano consiste en asumir que su dinero le otorga derechos sobre la dama.

d) Los indianos fingidos, tema que ya aparece en la obra de Cervantes. En esta categoría se incluyen comedias como La burglesa de Lerma, Amar, servir y esperar y El testigo contra sí, pieza que analizaremos en este estudio.

Sembrar en buena tierra [8] es una comedia de capa y espada escrita en 1616 cuyo protagonista, don Félix es un indiano que se enamora perdidamente de doña Prudencia, mujer vividora e interesada. La comedia presenta también como galán a un soldado de Flandes, don Alonso, que viene a casarse con su prima doña Celia en un matrimonio arreglado por las dos familias. Sin embargo, la situación cambia cuando don Alonso se enamora de doña Prudencia y doña Celia del indiano. Nace aquí, la rivalidad entre el soldado de Flandes y el indiano al mismo tiempo que brota entre las dos mujeres. El indiano es presentado como un individuo poco acostumbrado a trabajar, que vive exclusivamente de la generosidad de su padre y es obligado a ir a España en busca de un hábito. Se revela así como un ser dispuesto a comprar nobleza a cualquier costo, y de esta forma se ejemplifica en esta pieza lo que estaba aconteciendo en España con los indianos

recién llegados a la Península que se interesaban en comprar directamente un título o conseguir un matrimonio que les diera una categoría social más alta. La trayectoria histórica de ese comportamiento se remonta a la época de la conquista, cuando algunos de los conquistadores, como Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, adquirieron títulos de nobleza. Por este motivo, muchos españoles que viajaron a las Indias e hicieron dinero, desearon pertenecer a la nobleza para sentirse completamente aceptados, actitud a la cual son especialmente susceptibles los mercaderes. Se trata de un afán de nobleza que Lope utiliza varias veces en las comedias donde figura el indiano.

Don Félix, de Sembrar en buena tierra, lleva dos años en España y no ha podido conseguir el hábito. En su lugar, ha gastado la mayor parte de su fortuna en Prudencia quien se la exprime a pesar de que su padre le ha sugerido tener cuidado con los peligros de la corte, entre ellos, las mujeres. Su progenitor, quien vive en las Indias, le advierte de las trampas en las cuales puede caer por falta de madurez, aconsejándole que huya de los excesos y busque amigos realmente leales. Sin embargo, don Félix hace exactamente lo contrario y aunque tiene un buen amigo, don Florencio, se reúne con la gente más frívola, a la cual sólo le interesa lo más superficial como los trajes, los coches y la buena vida. Es precisamente Florencio quien trata de rescatar los valores más profundos, como cuando critica a las madrileñas:

> Antiguamente, querían
> su marido y hijos; ya
> sólo en sus galas está
> el amor que los tenían.
> Han llegado ya los trajes a ser
> destrucción del mundo. (398)

Florencio y Galindo, su lacayo, se convierten en la antitesis de ese consumismo que infectaba a la España de la época, precisamente por el oro que se traía de las Indias y que facilitaba la compra de objetos. Florencio critica la actitud del indiano y aboga por una sociedad menos consumista donde se viva conforme a los valores del amor sincero. Es un duro crítico del indiano porque lo considera su amigo y no puede aceptar su comportamiento irresponsable. Descubre que el amor de don Félix por Prudencia es solo un capricho y que nunca podrá haber un matrimonio verdadero si no se funda en la honestidad. Así también es la actitud de su lacayo, Galindo, que como cualquier ambientalista de nuestro siglo, se burla de la manera como los coches invaden las ciudades y como los individuos se consideran importantes por el sólo hecho de poseer estos artefactos. La cantidad de coches que transitan por las calles refleja como el poder de adquisición aumenta particulamente en esta época:

> Hay coches, urcas flamencas
> coches, galeras reales,
> coches, naves de alto borde,
> coches, pequeños patajes,
> coches, ingleses baúles,
> coches, cofres alemanes,
> perdidos ya los estribos de corres
> por tantas partes. (402)

De forma meditada, Lope divide a los personajes en dos bandos: los consumistas, partidarios de la compra desaforada, en contraste con el grupo antagónico, que aboga por una sociedad basada en ciertos valores morales. El indiano se ubica en el primer grupo, al igual que don Alonso, el soldado de Flandes. Los dos hacen alarde de su dinero, heredado de sus padres y no ganado por ellos y ambos son representados en forma análoga como conquistadores. Así lo advierte la misma Prudencia con respecto a don

Alonso: «Pero como sois soldado / conquistarlo queréis todo» (404). En efecto, la actitud del indiano y el soldado es similar. Doña Prudencia sabe que la mejor forma de lograr algo de ellos es a través de la competencia. Está consciente de que los dos pertenecen a esa raza de conquistadores, de españoles que han merodeado por otros lugares y vienen dispuestos a adquirir, poseer y satisfacerse a si mismos y a sus egos. O tal vez mejor, como lo plantea Gerarda en La Dorotea, como ejemplo clásico de hombre que busca obtener la dama.

En el segundo grupo, Celia, Galindo y Florencio marcan una oposición hacia la opulencia y a la sociedad centrada en el dinero. Celia renuncia a su fortuna y al matrimonio arreglado por sus padres:

> Sin gusto no quiero hacienda,
> que no importan los testamentos
> si en gustos, que hay diferencias.
> lo que conciertan dos padres
> desconciertan las estrellas. (408)

En contraste con Prudencia, Celia se convence que la vida no se debe regir por intereses, sino por el amor y gusto a lo que se está haciendo. Esta diferencia de actitudes se hace más evidente cuando don Félix reconoce que todo lo que ha vivido con Prudencia ha sido efímero y artificial porque para ella lo único que cuenta es el oro. Por este motivo decide casarse con Celia.

El final de la obra es feliz y todos se casan: don Félix con Celia, don Alonso con Prudencia, y Galindo con la criada de Prudencia, Elena. Sin embargo, la sensación de superficialidad queda flotante porque doña Prudencia y don Alonso se casan sin estar realmente enamorados y el indiano recupera su fortuna solamente con la muerte

imprevista de su padre. A pesar de criticar la frivolidad reinante a través de sus personajes, Lope opta por arreglar todo al final con una rapidez impresionante y sin castigo para ninguno de los personajes, una situación diferente a la conclusión de La entretenida de Cervantes. Sin embargo, también es posible ver ese final bajo una perspectiva irónica: aunque cada uno de los personajes tiene su propia perspectiva y filosofía sobre la vida coexiste con aquellos que no piensan de la misma forma.

Lope hace hincapié en esta idea con otra de sus obras, Los peligros de la ausencia (1615-1618?), [9] que figura entre sus comedias de honor. El protagonista de la comedia es don Pedro, Veinticuatro de Sevilla quien se ve enfrentado a dos rivales persistentes por el amor de doña Blanca, su amada. Uno de ellos es don Bernardo y el otro don Félix, pero doña Blanca corresponde sólo a don Pedro quien eventualmente, es decir a partir de la segunda jornada de la comedia, será su esposo.

El primer rival, don Bernardo, reta a duelo a don Pedro pero gracias a la intervención de don Sancho, padre de doña Blanca, la situación se soluciona. Por otra parte, el segundo rival es don Félix, un pobre caballero que ha servido a un príncipe y a quien su protector ha concedido la petición de viajar a las Indias. Para esto, tiene que pasar primero a Sevilla en donde se enamora perdidamente de doña Blanca, a quien compara con las tierras lejanas:

> ¡Que presto habemos llegado
> a las Indias, pues tan presto
> nos abraza tanto sol
> y tales riquezas vemos! (175)

Al jurarle amor eterno a doña Blanca y prometerle la construcción de un ídolo de oro, el futuro indiano empieza a comportarse como tal aún antes de pasar a las Indias. La

irracionalidad de su futura riqueza se apodera de él y su criado Alberto a medida que ambos se dan cuenta que la posicón asignada por el príncipe como gobernador en una provincia de Chile ayudará a don Félix a hacerse muy rico. El propio Alberto le sugiere que se porte inmoralmente en las Indias:

> Sé ambicioso, sé arrogante,
> hurta, roba, come, bebe,
> juega, sé avariento, debe,
> ten entrañas de diamante;
> que con sólo ser honesto,
> aunque lo finjas, serás
> respetado, porque es más
> que ser diablo manifiesto. (173)

Desde esta perspectiva, Lope asocia la conducta de don Félix y Alberto indudablemente con una locura que se apodera de ellos tan pronto saben que van a partir a las Indias. El hecho de saber que van a movilizarse a un sitio geográfico diferente, en donde la riqueza les espera, les ha forjado la idea de un comportamiento bajo. Para Morínigo esta percepción de las Indias como sitio que induce al vicio y relajación de la moral tiene que ver con la opinión que sobre ellas se escribe.[10]

Para doña Blanca, el viaje convierte a don Félix en un ser perturbado y extraño aunque, para doña Inés, prima de ella y enamorada del indiano, su locura es inducida por el amor que siente por doña Blanca. La trayectoria del indiano de ida y vuelta entre las Indias y España le toma tres años, al cabo de los cuales doña Blanca se casa con el Veinticuatro de Sevilla, quien coincidencialmente a la llegada del indiano debe partir a Madrid por asuntos de la corte. Es así que el indiano aprovecha las circunstancias de su ausencia para intentar seducir a la dama a pesar de que se encuentra casada. De esta manera, el proceso de presentación del personaje indiano, tiene dos etapas: una es la

anterior al viaje y la otra a la vuelta del mismo. En la primera se encarna toda una motivación de soñador hiper-codicioso. Lo esencial para él es un impulso constructor de riqueza para el beneficio de su amor u obsesión por doña Blanca. En la segunda fase, vuelve algo cansado, con el convencimiento de que España es su patria y que el viaje a las Indias es parte de la simbología de toda una España que comercia por la ambición en las tierras ajenas. Esta parte es más real y desilusionadora si la comparamos con los sueños anteriores:

> Beso la blanca arena de tu playa,
> ¡Oh fin de España!, en que el tebano Alcides
> las pirámides puso con que mides
> del antiguo valor la mayor raya.
> Por el hijo del sol al indio vaya
> quien de tus dulces márgenes despides,
> si el mar con que del mundo le divides
> su codicioso pecho no desmaya. (184)

El propósito de los discursos de don Félix a su regreso a España es mostrar cómo ese viaje emprendido por los españoles exige un sacrificio muy grande, el cual es fomentado primordialmente por la esperanza de obtener riqueza. El sentimiento de hastío y de repulsa hacia el viaje tiene un significado muy grande para don Félix ya que se pregunta si vale la pena dejar la patria querida para enriquecerse. Su punto de vista es puesto en discusión por Alberto que le recuerda que no hay que arrepentirse porque en realidad el viaje ha sido un triunfo. Además, viajar significa conocer y explorar algo diferente:

> Pues el oro que has traído
> ¿no te ha obligado a consuelo
> de haber mudado aquel cielo
> a donde habemos nacido? (185)

Para el criado, el motivo del viaje debe ser de dicha por cuanto representa el éxito de España en tierras ajenas. Además, el mito de la riqueza obtenida es por ellos comprobado y les servirá para atrapar a las mujeres.

La actitud de disgusto hacia el viaje es manifestada por don Félix pronto se disipa al darse cuenta él que su sentimiento no es compartido por los españoles. Puesto que el viaje y su aparente éxito son aceptados por la colectividad en su mayoría, don Félix no debe reprocharse. Puede decirse que opta por una posición que viene dada por su entorno y la forma como el pueblo ha aceptado a los indianos con un salvoconducto proporcionado por la riqueza, que bendice la entrada de los desafueros externos. De esta manera, se establece uan oposición entre el sentimiento moral y material del viaje. Para don Félix, ha sido una empresa muy productiva a nivel material, pero es un desastre a nivel personal y moral. Su aproximación a la dama no es honorable y él lo sabe, pero calma su conciencia a la luz de lo que cree la aceptación de ella.

En cuanto a los intereses amorosos de don Félix, resulta que doña Inés, enamorada del indiano, los explota para tomar la iniciativa y promover sus propias pretensiones. Se disfraza de doña Blanca, haciendo que don Félix crea que es ésta la que se entrega a él. Don Félix, por su parte, está plenamente convencido que su dinero tiene que ver con esta aceptación. Sin embargo, tanto Inés como el indiano se comportan inmoralmente con doña Blanca y el Veinticuatro, tanto así que don Bernardo, el antiguo rival de don Pedro, decide salvar el honor del que había sido su enemigo, expulsando al indiano de la ciudad. Es precisamente a la salida que se encuentra con el Veinticuatro y le cuenta su historia, de modo que don Pedro llega a creer en la deshonra de su esposa.

Hasta aquí, el honor de Blanca es puesto en duda por mucha gente, incluyendo don Bernardo quien considera que ella se ha entregado por la codicia:

> ¡Hoy, Blanca, te aborrece don Bernardo!
> Hoy te deja, hoy te infama
> hoy te desprecia, y de haberte amado
> se arrepiente y se desama.
> Tu fácil hermosura, ¿a qué ha llegado?
> A venderse por precio
> del oro indiano a un forastero necio. (197)

Por otro lado, don Pedro culpa a la ausencia de la situación y asume que el comportamiento de doña Blanca se debe a la separación. Afortunadamente, la situación se aclara y doña Inés confiesa, lo que promueve el desenlace feliz de la comedia: el indiano se casa con Inés y el Veinticuatro reconoce la honra de su esposa.

En conclusión, Los peligros de la ausencia tematiza la idea de dos viajes. El primero el que se emprende hacia las Indias con una visión materialista. Los esfuerzos y sacrificios se hacen sólo con la concepción de la codicia, de modo que el indiano pierde moralmente y las Indias son mitificadas como la corrupción, símbolos de decadencia moral y la opulencia material. Por otra parte, el segundo viaje es el del esposo enamorado hacia la corte, forzado a distanciarse de su mujer, con lo cual llega a comprobar que un amor verdadero no puede ser derrumbado por la distancia ni el tiempo.

Del mismo modo que Los peligros de la ausencia presenta al indiano como un individuo interesado, Servir a señor discreto[11] lo muestra como un ser inmoral en la forma de un viejo con cadenas y plumas cuya presencia física es ridiculizada. Esta pieza es una comedia de honor de fecha imprecisa (1610-1618), basada en los amores de don Pedro, hidalgo que hereda la hacienda de sus padres, y doña Leonor, hija de un mercader que

comercia con las Indias. Se trata de una relación que se ve en peligro por la intromisión de un indiano de nombre don Silvestre, ya que es él, el favorito de don Fernando, el padre de la dama:

> Hoy vendrá a verte don Silvestre, un hombre
> señor de tres navíos: no le alabo,
> pues le has de ver, de mozo y gentilhombre
> Es a mi gusto, pienso que esto basta,
> porque sé que también lo será tuyo. (76)

Es así como el padre, a pesar de ser rico, impone a su hija Leonor el matrimonio con el viejo indiano. Sin embargo, Leonor se niega a aceptarlo, aunque el matrimonio queda concertado por el padre quien ha ofrecido la dote a don Silvestre. Afortunadamente para ella, es imposible realizar las bodas en seguida porque el indiano tiene que viajar por seis meses a las Indias. Tal situación permite a don Pedro conquistar a la dama libremente. Se finge de alta sangre, con coches y caballos. Empieza a comportarse vanidosamente para atraer a la dama, y de esta forma, establece que el rango y la riqueza hasta ahora fingidos constituyen la única manera de poder convencer a Leonor. Sin embargo, estas apariencias lo llevan a la ruina y se ve forzado a mudarse de Sevilla a Madrid con la excusa de que va a recibir un hábito. Estos momentos coinciden con el regreso del indiano de las Indias, aunque esta vez doña Leonor se siente con fuerzas de enfrentarse a su padre y se niega a casarse con él.

A la luz de los eventos, el padre percibe que si don Pedro va a recibir un hábito, será un mejor partido para su hija pues podrá adquirir nobleza:

> **Don Fernando**
> Ya sospecho
> Que buscarle es remedio convenible.
> Un hombre con hábito en el pecho

honrará mi linaje. (82)

Como mercader de Indias, el padre presiente que su dinero se verá favorecido por la nobleza y así decide ir a Madrid acompañado de su hija. Situaciones semejantes, una inclinación por la nobleza, se repiten a menudo en Lope, como ya mencionamos antes, y es un reflejo de la sociedad de la época. Para don Pedro, la llegada de su amada con su padre a Madrid, no representa un problema ya que su situación se resuelve mediante unas circunstancias oportunas: habiendo salvado la vida de un conde, éste le retribuye hospedándolo en la casa y le consigue el famoso hábito. De esta forma, don Fernando acepta a don Pedro sin problemas y el indiano, sintiéndose ofendido, se ve relegado. Sin embargo, la promesa de un título lo hace sentirse optimista, olvidándose por completo de su matrimonio con Leonor.

Entre los modos de presentar el indiano, Lope opta también por el del indiano fingido. En esta categoría entra El testigo contra sí (1605-1606),[12] comedia de capa y espada que presenta una intriga con una complicación poco común en la obra de Lope. Primero, los personajes huyen, mienten y se disfrazan a menudo. Los protagonistas Estela y Lisardo, aunque se amen, se ven envueltos en una gran confusión creadas por las apariencias. La trama se complica porque, a pesar de estar comprometido con Estela, Lisardo, huye por creerla infiel al encontrar una nota que un paje le iba a entregar a la dama, situación que se asemeja a la huida de Fernando en La Dorotea. Al mismo tiempo, la segunda pareja de Octavia y Leonido sufre tropiezos porque la dama está comprometida con un indiano de nombre Feliciano, pero de quien no se sabe nada desde hace seis años, situación similar también a la de La Dorotea.

En estas situaciones la figura del indiano aparece en tres diferentes oportunidades. En la primera, Lisardo huye de Madrid a Sevilla y cuando llega a esta ciudad decide disfrazarse de indiano. Su criado Morata es el que lo presenta:

Morata
Este, hermana, es un indiano
venido de allende el mar:
nació en el reino del dar.

Sabina
¿Del dar? ¡Reino soberano!

Morata
De ahí era natural
el hijo pródigo.

Sabina
Di la verdad. (690)

De esta forma, Testigo contra sí se convierte en una pieza teatral en la cual el indiano se define teóricamente como en La Dorotea. Al leerse los diálogos resalta inmediatamente a la vista un terco deseo de Lope de presentar esa figura en forma burlona. Se trata de un esfuerzo sostenido a través de la obra. Evidentemente, es el criado el que busca descifrar en una primera instancia la personalidad de los indianos bajo diferentes conceptos: como liberal y como hombre tacaño al mismo tiempo. El contenido de sus conversaciones con la criada Sabina así lo delata:

Sabina
¿Quién eres, de sus criados?

Morata
Escribano de raciones.

Sabina
¿Cómo?

Morata
No suele pagar
en un mes su Señoría,
y yo escribo cada día
las que me faltan de dar.

Sabina
¿Indiano y mísero?

Morata
Sí, que es liberal con su gusto. (690)

Sutilmente, Morata distingue el aspecto de los indianos, que son tacaños con sus criados, pero en extremo generosos con las damas. Esta dimensión anima a Sabina porque sabe que su señora es extremadamente interesada y por eso responde que Octavia pertenece a la «ciudad del tomar» (690). Sin embargo, para Lisardo y Morata este juego de indianos fingidos en Sevilla no les dura mucho ya que Riselo, hermano de Estela, busca al galán en Sevilla para que comparezca ante las autoridades de Madrid. Además, el mismo Lisardo confiesa que no es indiano, aunque luego pretende seguir con el juego del fingimiento en una segunda oportunidad. En esta ocasión Lisardo le insiste a su criado Morata que se presente como indiano:

Lisardo
Finge tú...

Morata
¿Qué fingimiento?

Lisardo
Oye bien.

Morata
Ya estoy en todo.

Lisardo
Que eres caballero indiano.

Morata
¿Yo caballero? ¿A qué efecto?

Lisardo
Otavia tuvo en secreto galán.

Morata
¿Quién fue?

Lisardo
Feliciano
que a las Indias se le fué;
tú dirás que eres su amigo.

Morata
Pensé que el mismo. (705)

La característica fundamental de esta presentación es un poco diferente de la anterior. En primer lugar fue Morata el que se las ingenió para presentar a su señor como indiano en la primera ocasión, mientras que en la segunda es Lisardo el promotor de la idea del fingimiento. De esta manera, tanto Lisardo como Morata han perdido su habilidad para ser ellos mismos y los dos se transforman en otras personalidades. Esto es sorprendente porque a partir de este momento, los dos ofrecen no solamente una imagen en su hablar, sino que también se disfrazan externamente:

(Siéntanse ellas y sale Morata, vestido de galán gracioso, calacillas de color, sombrecillo con pluma, capotillo pequeño, y Lisardo con capotillo de dos haldas, espada y daga, y sombrero grande). (710)

El efecto del disfraz es desafiante para Octavia a quien, como vimos anteriormente, el sonido de dinero, oro y diamantes es como música celestial. Lope revela así el interés de las damas por los indianos por su dinero. Ni siquiera la felicidad de su hermano cuenta para Octavia pues, aunque había prometido casarse con Riselo para que

su hermano pudiese a su vez casarse con Estela, rompe su promesa tan pronto sabe que su antiguo amante va a regresar a España con mucho dinero. Se demuestra claramente su aprecio por la riqueza. Para Riselo esta situación es motivo de amargura:

> Oro te muda cruel;
> oro y mujer, ¿qué no harán? (712)

Finalmente, cuando el verdadero indiano aparece, reacciona con rabia y amargura frente a la situación que encuentra. Se torna hosco a las peticiones de Octavia debido a que ella se había olvidado completamente de él y sólo se interesa por el dinero que él trajo. Así, la decepción del indiano es muy grande :

> **Feliciano**
> ¿Qué hombres son estos que dan
> en renovar mis afrentas?
> Yo pasé, huyendo de ti,
> a las Indias ha seis años,
> desconfiado de mí.
> Carta tuya no he tenido,
> y cuando seguro estoy
> y a mis pretensiones voy,
> soy por poder tu marido.
> ¿Conócesme ahora? (721)

Su cólera se estrella contra Octavia por su engaño e hipocresía. Para el indiano, lo único que le queda a la vuelta es ir a buscar mejores oportunidades en la corte, es decir, pasar a buscar un título. Es una situación que contribuye a que los fingidos indianos declaren la verdad porque Lisardo admite que él continúa enamorado de Estela. El final de la obra arregla la situación de las dos parejas: Octavia y Leonido, Estela y Lisardo. En general, la figura del indiano en esta obra representa el poder que tiene sobre las mujeres, quienes los aceptan inmediatamente por sus fortunas. Para Octavia, no es el amor lo que cuenta sino la riqueza. Para el indiano, ésta es una historia triste en la cual el único

interes que la dama tiene por él es motivado por su dinero. Es así como decide pasar a la corte solo en busca de una posibilidad de algún título, siguiendo la ruta de los otros indianos que él ya conoce de memoria.

Entre otras presentaciones que Lope hace del indiano, se destaca La Noche de San Juan, (1631), [13] obra en la que es el protagonista. Como indiano representa un buen partido y por lo tanto Leonor decide presentarlo bajo ese título:

> Vive un caballero indiano
> enfrente de nuestra casa,
> en aquellas rejes verdes;
> cuando está en ellas, doradas.
> Hombre airoso, limpio y cuerdo. (131)

Se trata de una situación similar a las anteriores con respecto a la adquisición del famoso hábito, tan buscado por los indianos, con la única diferencia aquí de que el indiano lo adquiere con relativa facilidad:

> **Leonor**
> Si te hablo claro, hermano,
> este caballero indiano
> me mira con aficción
> y criados de su casa
> a los nuestros han contado
> que ya un hábito le han dado,
> que a esto ha venido y que pasa
> su hacienda de nueve mil
> pesos de renta, que yo
> no le había visto. (138)

Dado el ambiente de la época, era importante para Leonor, enamorada del indiano, asegurarse que su hermano supiera sobre la adquisición del hábito, acontecimiento que Leonor estima será de gran valor para don Luis. En efecto, las dos combinaciones dinero y título favorecerían a su familia sin que necesariamente estuvieran en necesidad extrema.

Además de que Leonor lo menciona siempre como «caballero indiano», Tello, el criado del mismo advierte que si se lleva a cabo la unión entre ellos, él e Inés también pasarían a las Indias:

> Para servicio de Dios
> en casándose don Juan,
> y a las Indias, si ellos van
> iremos también los dos.
> Verás a Lima, el mejor
> fruto de la española empresa:
> Lima, que al Rey en la mesa
> no se la ponen mejor. (75)

De esta obra, hay que destacar que aunque Lope haya escogido que su protagonista sea indiano, no lo muestra como estereotipo, aunque hace mención a la adquisición de títulos, el dinero que posee y la posibilidad de que regrese a Lima. Además, conviene mencionar que el carácter indiano de su personaje no es causa particular de conflicto en la acción. En este contexto, Lope presenta al indiano como un ser cualquiera que se enamora, pero que no pretende comprar su amor con la riqueza. Es la personalidad del hombre lo que ha cautivado a Leonor.

A diferencia de la comedia anterior, De corsario a corsario (1617-19)[14] presenta a un indiano joven, con la característica estereotípica de algunas de las figuras que ya hemos comentado: la riqueza. Este personaje, que se llama don Juan, se introduce al principio de la primera jornada cuando se encuentra con su antiguo amigo Fernando. Pero es en la siguiente escena, mediante la intervención bastante larga del mismo indiano, donde se presenta la historia de su vida. Le da a conocer que don Juan partió partido a las Indias cuando era joven y sin mayor fortuna: «seis vestidos, un trencellín y apenas tres mil reales». La empresa parecía audaz pero, para él lo importante era saber que contaba

con la fortuna de tener pocos años y que esto era muy beneficioso. El dramaturgo, a diferencia de las otras obras, ubica al indiano de Santa Fé de Bogotá en vez de Lima. Es allí donde se casa con una joven quien muere al poco tiempo, dejándole una gran hacienda. De este modo, decide regresar a España, pero en el trayecto de regreso se interpone una tormenta, la narración de la cual es bastante constructiva para observar de qué forma se perdían algunas de las fortunas adquiridas en las Indias. Afortunadamente, este no es el caso de don Juan porque protegieron la plata hasta el último momento y todo salió bien.

En la quinta escena, Fabio y Mendo, criados de don Juan y don Fernando respectivamente, mantienen una conversación que hace resaltar la procedencia indiana de don Juan, con una crítica concerniente al comportamiento típico de los indianos. Mendo se burla abiertamente de su señor y de ellos, haciendo hincapié en la imagen de los indianos que hablan y prometen demasiado, caso similar de don Bela quien hace muchas promesas para conquistar a Dorotea:

Fabio
¿Qué trae de Potosí

Mendo
Nuevas que caer se ve,
y por eso me guardé
que no diese sobre mí

Fabio
¿Eso trae?

Mendo
y hablar mucho
como los que vienen de allá vienen,
vicio notable que tienen.

Fabio
Ya pienso que parte escucho

Mendo
Luego ¿Aquí no me querrán
por hablar y prometer?

Al comenzar la séptima escena, aparece doña Celia quien se interesa por don Juan, sin saber que es indiano. Sólo se entera de su origen en la siguiente escena cuando Mendo lo menciona:

Celia (A Mendo)
¡Ah hidalgo! Detenga el paso.

Mendo
Oleré mal detenido

Celia
¿Quién es ese presumido?

Mendo
No es Boscán ni Garcilaso;
pero es mi amo don Juan
Indiano y rico, efeto. (641)

La respuesta de Celia, remite a la tacañería que a veces caracterizaba a los indianos: «Gran vicio de los indianos, el hablar mucho y dar poco». Pero ella decide emprender la conquista del indiano, no por su riqueza, sino por su vanidad. Se propone enamorarlo y luego humillarlo, aunque, don Juan cree que ella lo busca solo por interés:

Mendo
Que con esta dama hablé

Don Juan
¿Tú?

Mendo
Y de su boca sé
Que está perdida por tí

Don Juan
¿Por mi mundo? ¿Cómo o Cuándo?

Mendo
De haberte visto

Don Juan
Dirías que era indiano

Mendo
¿Desconfías?

Don Juan
¿Osas que me quieren pescar
los pesos? (644).

Es a partir de este momento que él también decide burlarse de Celia y ambos inician el galanteo con elogios como: «gallardo indiano» y «cortesana del cielo», de modo que, la obra se convierte en un juego de mentiras y celos. Tanto don Juan como Celia se las ingenian para inventar gran cantidad de situaciones, entre ellas, los dos fingen estar comprometidos con otras personas para infundir celos en el otro. Al final de la historia, el amor triunfa: los amantes se casan, de modo que la pieza termina felizmente, además de que don Juan vence el pensamiento de que Celia se interesa en él sólo porque es rico. Resulta al final que la identidad de indiano no cuenta para el desenlace de la obra porque ambos se han enamorado perdidamente. La presentación del indiano, por tanto, es la del personaje rico. Lope se burla un poco de él, pero lo muestra como un individuo cualquiera que se ha enamorado, situación que también se obtiene en La noche de San Juan.

A la luz de La noche de San Juan y otras comedias, se puede establecer que Lope amplia en sus comedias la explicación que surge en torno al personaje indiano. Da una

pauta que atribuye a los indianos una manera de actuar más o menos constante que coincide con los puntos señalados al principio de este capítulo. Hay que señalar que Lope no se dedica en todas sus obras a tratar al indiano de una forma despectiva. En sus piezas La noche de San Juan y De corsario a corsario, como acabamos de mostrar, los indianos protagonistas son seres buenos y no necesariamente ridículos, lo que revela cómo Lope también ve la parte positiva de los hombres que viajaron a las Indias. Sin embargo, para Lope, el indiano es ante todo alguien que quiere mejorar su status social, y para ello, busca casarse bien, empleando su fortuna para atraer a la mujer por la cual se interesa. Al mismo tiempo, el indiano busca a toda costa comprar un hábito como otra posibilidad de mejoramiento social. Aunque, Lope es un crítico agudo de este personaje, cabe decir que él, también abogó sin éxito por un reconocimiento en la corte mediante un título de mérito. Jamás se le fue concedido el hábito por el que tanto luchó, tampoco le dieron garantías económicas para que pudiese dedicarse a la literatura con el cargo de cronista de Castilla.[15] Comparando su vida y la de los indianos, Lope representa tristemente en el indiano su amarga experiencia de desazones por la falta de reconocimiento de méritos que el personaje dramático trataba de obtener por medio de su dinero y el dramaturgo través de su pluma.

NOTAS

[1] Karl Vossler, Lope de Vega y su tiempo, 2 ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1940), 11.

[2] Griswold Morley y Courtney Bruerton, Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en su estudio de su

versificación estrófica (Madrid: Biblioteca Románica Hispánica, 1968). De ahora en adelante, las fechas mencionadas en este capítulo corresponderán a esta fuente.

[3] Vossler, Lope de Vega y su tiempo, 22.

[4] Vossler, Lope de Vega y su tiempo, 201.

[5] Alan Trueblood, Experience and Artistic Expression in Lope de Vega; The Making of La Dotorotea (Harvard University, 1977), 7-11.

[6] Lope de Vega, La Dorotea, edición de Edwin S. Morby (Los angeles: University of California Press, 1958).Citaremos las obras de Lope de acuerdo a la edición de cada obra mencionada en las notas.

[7] Veáse Marcos Morínigo, América en el teatro de Lope de Vega (Buenos Aires: Revista de filología hispánica, 1946), 149-211.

[8] Lope de Vega, Obras de Lope de Vega, tomo IX (Madrid: Real Academia Española, 1930), 395-435.

[9] Vega, Obras, tomo XIII, 175.

[10] Morínigo, America en el teatro de Lope de Vega, 35-37.

[11] Lope de Vega, Obras de Lope de Vega, tomo IV, Biblioteca de autores españoles, (Madrid: Real Academia Española, 1952), 69-91.

[12] Vega, Obras de Lope de Vega, tomo IX (Madrid: Real Academia Española, 1930), 687-726.

[13] Lope de Vega, Obras de Lope de Vega, tomo VIII (Madrid: Real Academia Española, 1930), 133-166.

[14] Lope de Vega, Obras de Lope de Vega tomo XI (Madrid: Real Academia Española, 1930), 634-670.

[15] Francisco Márquez Villanueva, Lope: vida y valores (Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988), 9-19.

4

TIRSO de MOLINA

Una de las razones por las cuales Fray Gabriel Téllez (1571-1648), conocido en el ámbito literario como Tirso de Molina, se convierte en figura principal de nuestro estudio es que, al descifrar una parte de su enigma biográfico, se ha llegado a saber que pasó a las Indias en la época en que su producción literaria estaba en el máximo esplandor. La creación de la figura de don Juan en su obra El burlador de Sevilla ocurre justamente en 1616 poco antes de su viaje a América cuando la ciudad de Sevilla era punto obligado de partida hacia las Indias.[1] A través de documentación encontrada por diferentes investigadores, entre ellos la famosa tirsóloga Blanca de los Ríos, se ha confirmado que Tirso ingresó a la Orden de la Merced en 1601 y en 1616 fue enviado a la Isla Española (Santo Domingo) con el objetivo de reorganizar la misión mercedaria en esa parte de las Indias. El documento encontrado para probar dicha afirmación fue descubierto por el Padre Nolasco Pérez quien comenta su alegría al encontrar la Real Cédula firmada el 23 de enero de 1616 por Felipe III,[2] rey a quien Tirso estimaba al extremo. En esta cédula se advierte que Fray Gabriel Téllez iría a las Indias como

«predicador y lector», se menciona que tenía treinta y tres años de edad y se describe su aspecto físico como hombre «barbinegro de frente elevada» (II, 519).[3]

Consolidando el hallazgo de Nolasco Pérez, Blanca de los Ríos encontró el informe que Tirso escribió sobre su orden bajo el título Historia de la Merced (1616) en la cual explica también el motivo de su viaje a Santo Domingo. En esencia, éste tenía que ver con la situación caótica por la cual pasaba la orden religiosa porque muchos de los misioneros preferían trasladarse al Perú y beneficiarse de la situación de holgura que se vivía en ese país. Así, como punto de contraste, Tirso compara la vida austera de los mercedarios de La Española con la vida más cómoda de los diferentes grupos religiosos que iban al paraíso peruano:

> Lo cierto es que la pobreza suma de aquellas partes descaminaba a los nuestros, para que, sin licencia de sus prelados se pasasen los que eran importantes a otras más acomodadas, y que quedando sólo los inútiles, padecía la rectitud monástica desaires trabajosos y nuestro hábito algún descrédito. (II, 517)

La búsqueda de riquezas y mejor vida se integra en el quehacer religioso y Tirso lo censura. Lo ejemplifica através del caso de Fray Alonso de Monroy, mercedario quien a su vuelta del Perú con mucho dinero construye una iglesia con ornamentos de excesivo lujo. Sin embargo, aunque critica la posición de algunos miembros de la iglesia, Tirso no deja de ser partidario de la conquista y de los que viajan a las Indias. Su Trilogía de los Pizarro (1626-1630) fue escrita en honor a los Pizarro de Trujillo, conocidos en el Perú por sus desmanes y codicia. Está basada en la obra de Pizarro y Orellana titulada Varones Ilustres del Nuevo Mundo y consiste en tres comedias (Todo es dar en una cosa, Amazonas de las Indias y La lealtad contra la envidia) elaboradas como episodios épicos de la conquista del Perú. En estas obras, el dramaturgo aprueba la conquista espiritual y

material de España en América, no obstante los errores que se cometieron. Por otro lado, denigra del enemigo principal de la familia Pizarro, don Diego de Almagro, que por muchos años trabajó con Francisco Pizarro, antes de que la enemistad entre ellos creara una de las más grandes rivalidades de los españoles en América. Al mismo tiempo que escribe sobre estos temas de la historia de América, Tirso se interesa por los problemas sociales de España, y es así como la figura del indiano entra en las comedias de tema social. Sin embargo, como vamos observando de nuestro comentario de los dramaturgos del siglo XVII, cada escritor tiene su estilo y su manera de abordar la sociedad y las convenciones teatrales de la época. En el caso de Tirso, se destacan la elaboración de los personajes, como la figura de don Juan, el uso de disfraces y la trama complicada, y la importancia de personajes femeninos que toman la iniciativa al asumir una actitud de independencia y rebeldía. Es a la luz de estas características que pensamos considerar la presencia del indiano en el teatro de Tirso.

El indiano como antítesis de don Juan

La concreta evidencia de la relación que Tirso guarda con las Indias, más el interés de los dramaturgos del Siglo XVII por el tema del personaje indiano, nos ubica en una interrelación entre época y experiencia personal con respecto al mercedario. Es decir, al igual que su viaje a las Indias influyó en su producción literaria, el obligado paso por Sevilla antes de ir a América, le permitió recoger la figura de don Juan. El mismo año de su viaje, en 1616, escribió El burlador de Sevilla, pieza importante desde el punto de vista de nuestro análisis puesto que en algunos de los personajes masculinos de las

piezas analizadas, reboza el espirítu donjuanesco elaborado en su máxima potencionalidad en la comedia más conocida de Tirso. Don Juan es un individuo caracterizado como un ser autosuficiente que desprecia el dinero y la muerte. Es liviano, controlado por sus instintos sexuales, y, en general, moralmente indigno.[4] Su obsesión es burlar a la sociedad y a las damas, violentar y huir. Se trata de un tipo de personaje galán precisamente como el que enfrentan los indianos de las obras de nuestro estudio: Marta la piadosa (1615), La villana de Vallecas (1620) y Por el sótano y el torno (1624). Por ejemplo, en Marta la piadosa, la figura que se asemeja a don Juan es don Felipe, rival del capitán Urbina, viejo indiano recién llegado de las Indias. El personaje anti-donjuanesco es elaborado de forma radical al presentarse como hombre de mucha edad, una figura deteriorada que por sus años sufre de muchos achaques y quiere llevar una vida tranquila. En contraste con él, don Felipe es un joven de mucha energía que ha asesinado al hermano de su amada y ha huído.

Además de este contraste, en toda la comedia la actuación de don Felipe es la de un hombre arriesgado, sin miedo a la muerte, de la cual se burla. La obra lo presenta primero como un fugitivo de la justicia que ha buscado refugio en Illescas, a donde precisamente llega el viejo indiano acompañado de su joven sobrino también venido del «mar del sur». El joven indiano, que en la obra tiene el título de Alférez, es un antiguo amigo de don Felipe y los dos se encuentran de nuevo en circunstancias peligrosas en la plaza de toros. El alférez participa de torero, pero en medio de la corrida se halla en apuros, y es don Felipe quien salta al rescate. En este escenario, donde el público se

agolpa a gritos, la emoción le da al galán la oportunidad de desplegar su temeridad delante de la dama:

> **Don Felipe**
> ¿Qué mejor muerte
> que a los ojos de mi dama?
> (Vase con la capa revuelta al
> brazo, y la capa desnuda.) (II, 365)

Como galán burlador, don Felipe no tiene el mayor remordimiento de haber asesinado a don Antonio, hermano de doña Marta. Tal desgracia parece afectar sólo a don Gómez, el padre del muerto, pues tanto Marta como su hermana Lucía se encuentran perdidamente enamoradas de este hombre que encarna, al igual que Marta, el engaño y la hipocresía. El carácter de Felipe es delineado muy bien, hombre joven de gran voluntad y con gran capacidad para mentir y salir de apuros rápidamente. A él se opone el viejo Urbina que es burlado abiertamente por Marta y Felipe. Dicho de otro modo, los personajes forman tres grupos claros. Uno es el que dirige don Felipe, hombre caracterizado por la hipocresía, el engaño, la huída y el atrevimiento, con el cual agrupamos a Marta y Lucía, quienes mienten al padre con la idea de mantener a don Felipe en casa disfrazado de estudiante. Por otro lado, el indiano representa la ridiculización de aquellos que por su afán de servir no se dan cuenta de que están siendo burlados. En el caso del capitán Urbina, es burlado por todos: por don Gómez, que ve en él sólo el interés económico que ofrece la posibilidad de tenerlo como yerno; por Marta, quien le miente haciéndose pasar por santa; y por el alferéz su, sobrino, cuya apreciación de su situación remonta a la ventaja que le proporciona la riqueza de su tío:

> Con gusto las miro y veo.
> Dichoso es el interés

del oro, pues de mi tío
estiman el casto amor
en más que el juvenil mío.
¡Ay dinero encantador!
¡Qué grande es tu señorío! (II, 362)

Evidentemente, la figura del indiano viejo que se resalta aquí es muy diferente de la que se presenta en Lope y Cervantes. En el mercedario, el indiano no es sólo la figura rídicula de la cual se aprovechan las mujeres, sino un hombre en el cual suscitan sentimientos nobles, al extremo de pacificar la situación familiar. Es él quien trata de restablecer el equilibrio de la familia y el que aconseja y establece la idea de perdonar a don Felipe, a pesar de haber sido víctima de la burla más cínica del galán:

Urbina
No es de nobles la venganza
Perdonaldos que yo quiero,
pues su industria ha sido tanta,
que los ocho mil ducados,
que para el hospital daba,
se queden para su dote. (II, 403)

Finalmente, además de los dos grupos de personajes que acabamos de identificar, hay un tercero constituído por figura del padre, don Gómez, que actúa de manera inconsciente al querer casar a su hija con el viejo indiano a pesar de que él mismo posee cierta cantidad de dinero:

Mil veces sea bien venido;
que estas nuevas solamente
poner límite han podido
al llanto y pena presente,
por el hijo que he perdido.
De la misma edad que yo tiene
el capitán; mas, pues viene
con mal de cien mil ducados,
años que están tan dorados
reverenciarlos conviene.

Darále Marta la mano,
que no es viejo el interés,
Aunque el capitán es cano;
y menos enfermo es
el invierno que el verano. (II, 357-358)

La relación de diferencia establecida entre los indianos y la figura donjuanesca emerge sobretodo de la relación de oposición entre el indiano y el tipo don Juan que se repite de una comedia a otra. El personaje donjuanesco es un improvisador que sabe reaccionar rápidamente a las situaciones difíciles. Así, en Marta la piadosa, es capaz de contestar inmediatamente en momentos de peligro, tal y como acontece cuando, al mantenerse oculto en la casa de Marta, disfrazado de estudiante pobre, es sorprendido por don Gómez. Pronto encuentra una solución ingeniosa al problema y cuando se le pide declinar un verbo, lo hace de una manera muy cómica:

Doña Marta
Por saber
lengua de tal perfección
y que el dómine Berrío
me enseña tan fácilmente,
esto de mi ingenio fío.

Don Felipe
Declina divinamente
A hic, hoec, hoc, señor mío.

Don Gómez
Huélgome de ver en ti
tal virtud e ingenio. Agora
¿has de dalla lición?

Don Felipe
Sí.

Urbina
¿Y de qué ha de ser?

Don Felipe
Decora
compuestos de quis, vel qui. (II, 386)

Por otra parte, el indiano es burlado abiertamente por don Felipe, sin que éste se dé cuenta. Cínicamente, Marta y don Felipe explotan al indiano, el cual decide perdonarles y ayudarles al final de la obra en lugar de responder violentamente a ese tratamiento. La misma situación se repite en La villana de Vallecas en la cual don Gabriel se las juega al indiano, robándole las pertenencias a don Pedro y tratando de tomarle la dama. Sin embargo, el indiano es capaz de perdonar su atrevimiento y al final se hacen las paces.

Pero si don Felipe es una figura donjuanesca algo graciosa, don Gabriel de Herrera, galán de La villana de Vallecas es una representación más censurable del tipo. Como en Marta la piadosa, el galán ha matado a alguien, esta vez un soldado alemán, situación que lo conduce a huir constantemente. En el camino se encuentra con la dama Violante, de quien se burla descaradamente: la deshonra y escapa sin reflexionar en las consecuencias. La primera huida lo obliga a cambiar de nombre, y es así como se presenta como don Pedro de Méndoza ante la dama que se enamora perdidamente de él y cree en las falsas promesas que le hace. La segunda, conduce a un encuentro en el camino con un criollo que tiene por casualidad el mismo nombre adoptado por él cuando engaña a doña Violante. En esta oportunidad, el personaje criollo, un indiano venido de México, se convierte en el personaje anti-donjuanesco y es burlado por don Gabriel. La burla se lleva a cabo gracias al cambio de maletas ejecutado por el criado Agudo, lo que facilita el engaño para don Gabriel de Herrera quien opta por cambiar de personalidad con

el indiano y con su nueva personalidad se presenta en la casa de Serafina, prometida de don Pedro de Méndoza. Como figura donjuanesca, don Gabriel siente un gran apetito por el amor de las mujeres hasta llegar a las últimas consecuencias. Cornejo, su criado, le advierte del peligro que corre al sugerirle que salga de ese juego porque las damas de la corte no son lo mismo que las de otras poblaciones. Pero don Gabriel no hace caso de la advertencia de su criado. Aunque el criado le da los consejos a su señor, es el mismo el que le sugiere que cambie las libranzas del indiano don Pedro, situación que sería muy peligrosa si fuesen descubiertos.

Cornejo, en su ambición de gracioso, describe los planes más locos para poder gozar de la fortuna recién encontrada. El hecho de tener acceso a una cantidad de dinero tan grande, provoca pensamientos «crueles», como los llama don Gabriel. Pero en realidad él no hace uso de este dinero. Por el contrario, se lo entrega al indiano mediante un mensajero cuando éste se encuentra en la cárcel tomado por impostor, lo que prueba que, como a don Juan, a don Gabriel tampoco le interesa el dinero, aunque sí le interesan en extremo las damas. Para el criado, la inesperada obtención de una fortuna, sería para don Gabriel la oportunidad de igualarse con su hermano mayor, don Antonio de Herrera, quien como mayorazgo está disfrutando de la fortuna de la familia y de una dama muy bella. Sin embargo, en la maleta de don Pedro, don Gabriel ha visto el retrato de Serafina dama que forma parte del intercambio negociado por su familia con la del indiano para efectuar la unión de sus riquezas. Con gran empeño, pues, don Gabriel se interesa en el juego sólo por conseguir la dama:

> Bien allá pasar pudiera;
> que en fin con mis alimentos,

y con cinco mil ducados
que llevo aquí, mis cuidados
dieran fin a pensamientos;
pero a doña Serafina
he visto, Cornejo, ya,
y en ella cifrada está
la hermosura peregrina
del mundo. (II, 809)

En las obras comentadas en los parráfos anteriores, es decir La villana de Vallecas y Marta la piadosa el indiano es presentado como un ser más o menos digno, quien perdona y ayuda a su rival a pesar de múltiples engaños. Por otro lado, en Por el sótano y el torno la imagen no es tan positiva, aunque el indiano aparece en la obra solo a través de los parlamentos de otros personajes. Lo que se sabe de él es que es un viejo setentón que sufre del hígado y, por motivos semejantes a los del indiano del Celoso extremeño, sin intentar siquiera acercarse a su joven prometida Jusepa, requiere que esta niña de sólo quince años sea ocultada de los ojos del mundo para que nadie se enamore de ella. Este indiano, que se encuentra en Sevilla esperando una flota, le dice a doña Bernarda que mantenga a su hermana Jusepa con el rostro cubierto siempre que salgan a cualquier sitio. Sin embargo, esta orden se ve afectada por los rivales donjuanescos, don Fernando y don Duarte, y sus intentos por salvar a la dama. La imagen del viejo indiano es opacada por estos jóvenes intrépidos que utilizan diferentes trucos y disfraces para engañar a la hermana mayor. De esta forma, Por el sótano y el torno también es una obra en la cual el indiano es desprestigiado por las figuras jóvenes y audaces, aunque a diferencia de los indianos de Marta la piadosa y La villana de Vallecas, la rídiculez del indiano llega al extremo de representarlo como un ser indigno.

Como hemos visto, a través del comentario anterior sobre algunas comedias representativas de Tirso de Molina, el dramaturgo manifiesta en ellas en grado menor algunas de las actitudes que se atribuyen a su famoso Burlador de Sevilla. La idea de la oposición entre el galán donjuanesco y el indiano simboliza lo que se establece entre los burlados y los burladores y muestra, que los recién llegados son más propensos, quizás, a las bromas de aquellos que logran reconocer el terreno y timar a los que apenas acaban de desembarcar. La ocasión es propicia para preparar a los indianos para las tierras españolas.

La rebeldía de las mujeres

Si los personajes masculinos donjuanescos son bastante intrépidos, la figura de la mujer en las obras estudiadas sobresale por equipararse y superar al galán. Como señalan una mayoría de los críticos, la viveza de las mujeres tirsianas es superior a la de los personajes femeninos en Lope, opinión que se encuentra apoyada en Marta la piadosa, Por el sótano y el torno y sobretodo en La villana de Vallecas. En estas tres obras hay un grito de rebeldía que ubica a las figuras femeninas en posición de luchar por sus propios derechos. Son éstas mujeres activas, con gran ánimo y dispuestas a sortear cada situación que se les presente, siendo ellas las que crean el enredo y lo sostienen. Por eso las mujeres tirsianas se diferencian en general de las de Lope y Cervantes quienes, a pesar de ser víctimas, no actúan con la misma valentía y coraje.

Como hemos visto, el hombre de tipo donjuanesco, galán de estas piezas, se preocupa simplemente por la conquista de la dama, pero como mostraremos ahora, las

mujeres organizan sus demandas para obtener su verdadera felicidad y se preparan para rechazar la imposición de un matrimonio no deseado. Tal es la situación elaborada en Marta la piadosa y Por el sótano y el torno donde las mujeres, con la complicidad del joven enamorado se sienten capaces de luchar contra la autoridad paterna. En La villana de las vallecas el problema se plantea más como una cuestión de honor porque la mujer precipita una parte del enredo, al perseguir al hombre que la sedujo. Ahora bien, si en las piezas anteriores, Tirso tiene éxito en presentar la figura de una mujer nueva en el teatro, en La villana de Vallecas, el objetivo es más que meritorio ya que doña Violante lucha no sólo por su felicidad, sino también por su honor. Esto demuestra que la dama es capaz de enfrentarse a la sociedad y a los hombres para lograr ser reconocida como algo más que un juguete. En otros casos, es decir, los de Marta la piadosa y Por el sótano y el torno, el matrimonio negociado no se realiza porque las mujeres están preparadas a luchar por su amor. Mientras en El celoso extremeño, el indiano viejo es capaz de adquirir la dama, en ninguna de las obras de Tirso el indiano logra sus objetivos, es decir, el matrimonio desigual.

El elemento que sobresale en Por el sótano y el torno es que la codicia y la autoridad familiar están representadas por la hermana mayor, doña Bernarda, y no por la figura tradicional del padre. El motivo principal de doña Bernarda es el hecho de encontrarse viuda y sin mayor dinero. Está cautivada por la idea de la dote de treinta mil ducados para su joven hermana y de diez mil para ella que el viejo indiano ha prometido si se logra el matrimonio. Por otro lado, la situación de Jusepa es insostenible y ella empieza a preguntarse si vale la pena tal sacrificio. Sigue los consejos de su hermana

aunque siente repulsa por el viejo perulero. En sus discursos, Jusepa confronta la actitud interesada de su hermana y, al igual que los personajes jovenes de Marta la piadosa, considera irracional un matrimonio forzado con un hombre de edad mayor:

> Que sin ser mi hermana madre,
> me cele hasta el tropezar,
> pretendiéndome casar
> con quien no puede ser padre,
> es desatino terrible.
> Cuanto más lo considero
> más me aflijo y desespero
> ¡yo en el abril apacible
> de quince años con setenta!
> ¿Qué importa toda su plata,
> si cuando dármela trata,
> con el estaño la afrenta
> de la vejez que le obliga?
> ¿Ni de que valor serán
> todas sus barras, si están
> mezcladas con tanta liga?
> Si el desposorio celebro,
> y estando junto los dos,
> me dice amores con tos,
> me arroja un diente requiebro,
> y con él me descalabra.(III, 568)

La figura grotesca del indiano, por su edad y sus achaques de salud, lleva a la reflexión a Jusepa. Así a diferencia de Leonora en El celoso extremeño, la mujer tiene una voz que llama a la rebeldía. Jusepa siente que su futuro va a ser de mucha tristeza si tiene que compartirlo con un hombre gastado en salud aunque tenga mucho dinero. Percibe el contacto físico que le produce una repulsión muy grande. Resulta irónico sin embargo, que sea Polonia, la esclava de doña Bernarda, quien reflexiona con respecto a la situación carcelaria de la joven quinceañera. Es ella quien incita a la libertad:

> ¿Somos pájaros en jaula?
> Pues provén el bebedero,

recibir para cantar. (II, 519)

La situación que se presenta aquí es la clásica del triángulo ya propuesto por Cervantes: dama joven, viejo anciano interesado en casarse y amante joven correspondido en el amor hacia la dama, el tema que Tirso trata se puede encontrar en una serie de obras teatrales de la literatura universal. Es decir, la imposición del matrimonio por parte de la autoridad familiar pertenece a la tradición teatral griega y fue adoptada también por dramaturgos romanos, como Plauto, quien imitó en mucho a Menander. En estos autores los personajes pertenecen generalmente a la burguesía y se suscriben a la idea de que una de las cosas más importantes es preservar su situación familiar y bienestar económica a través del matrimonio.[5] En las sociedades representadas en estas piezas los matrimonios son arreglados y el matrimonio romántico es subordinado a este concepto. El ejemplo perdura en España porque la tradición dramática de los clásicos no sólo fue traducida al español sino que fue imitada.[6] Además, hace falta añadir que la sociedad española, al igual que la griega y romana, se rigió por intereses propios, de manera que, como críticos de una sociedad decadente e inmoral, los dramaturgos no tuvieron otra alternativa sino explicar a través de sus comedias los motivos que impulsaron a muchas familias a obligar a sus hijas a escoger «el matrimonio apropiado». Como el indiano representa la riqueza, figura como candidato natural en los planes matrimoniales de los padres interesados en casar a sus hijas. Así sucede en comedias de Cervantes, Lope y Tirso con la diferencia de que en las del mercedario los indianos no logran la compra directa de la dama porque ella resiste hasta las últimas consecuencias, como observamos en las tres obras analizadas.

Los disfraces y la complicación de la intriga

La fórmula ofrecida por Tirso de Molina en el tratamiento de los argumentos de sus comedias es caracterizada por un hilo argumental no lineal. Es decir, que cada pieza teatral presenta complicaciones surgidas por cambios de nombres y de disfraces adoptados por los personajes. Esto se debe en parte a que Tirso se sintió libre para utilizar su imaginación sin preocuparse de una realidad. No vaciló en ningún momento en ser atrevido, enfrentándose al argumento en forma menos tradicional que los dramaturgos de su época. Por ejemplo, las situaciones que se presentan en cada una de las obras son prácticamente inadmisibles en todo sentido. En Por el sótano y el torno y Marta la piadosa, las protagonistas se disfrazan de portuguesas sin ser reconocidas ni siquiera por sus hermanas. Al mismo tiempo, en La villana de Vallecas, don Gabriel decide utilizar por casualidad el mismo nombre del indiano a quien más tarde suplanta. A este tipo de situaciones ilógicas, se añadirán otras, que comentaremos más adelante cuando entremos en el análisis de cada una de las piezas por separado. Sin embargo, hay que establecer, que esta propuesta innovadora de Tirso viene del nuevo rol que cada personaje adopta cuando lleva un disfraz. Es decir, cada personaje se convierte en otro cuando adopta un nuevo traje que le permite actuar de forma diferente, mientras los que no llevan disfraz, son simplemente burlados por los que manejan la intriga con la manipulación de una nueva identidad.

Por ejemplo, en Por el sótano y el torno los disfraces ocupan un lugar primordial desde el principio de la trama. Para Jusepa, la máscara que lleva es el disfraz de mujer intocable que su hermana le impone a petición del indiano. Su atuendo es el de monja con

velo, que en lugar de espantar a los hombres, como pretenden el indiano y la hermana mayor, ayuda a que los caballeros, movidos por la curiosidad, queden intrigados y persistan en resolver el misterio que hay detrás de la dama. A este disfraz se le añade el de la casa donde viven las damas, reservada por el indiano precisamente con la idea de evitar el contacto con el exterior. De acuerdo a los deseos del viejo indiano, la construcción de la casa debe asemejarse a un convento con un torno que evite el acceso al interior y la posibilidad de ver a los ocupantes. Sin embargo, como el disfraz de Jusepa llega a ser todo lo contrario. Es por el torno precisamente por donde entran don Duarte y don Fernando para lograr conquistar a las damas.

Tirso propone aquí no solamente un juego de construcción arquitéctonica sino otro basado en uno de palabras que llega a entretener a Santarén, amigo de los dos galanes, a quien la idea del torno le divierte:

> Al torno, al torno, señores,
> al torno, cuerpo de Dios,
> o tornaréme a mi oficio,
> que se pierde la ocasión.
>
> **Don Duarte**
> Pues amigo, ¿qué hay?
>
> **Santarén**
> Al torno:
> mula de retorno soy.
> ¡Bueno va!, torneando se anda
> amor, de un torno andador.
> Alto, al torno, aventureros;
> que el amor mantenedor
> hoy os llama a ganar joya,
> y yo llevo la invención.
> Si os quedáis, allá me torno. (III, 575)

Como dijimos anteriormente, el torno se convierte en el elemento comunicador con el exterior aunque su objetivo sea exactamente controlar el acceso. La función simbólica del torno en la pieza tiene que ver también con su significación. Aunque, la palabra «torno» pueda significar armario cilindrico, y denota el objeto usado en los conventos, también puede ser utilizada como verbo «tornar» para significar «regresar», «transformar» o «cambiar».[7] De esta forma, se explica que la idea del torno remite a la transformación de Jusepa. El hecho de que don Duarte y don Fernando puedan entrar precisamente por el torno, incita a Jusepa a pensar en su vida como desafío y el hábito de monja es despojado para asumir el de portuguesa. Su transformación ayuda a que el matrimonio no se realice y al indiano hay que advertirle que no venga a buscar a su novia. Algo semejante ocurre en el caso de Fernando, que se disfraza de barbero para sangrar a doña Bernarda y estar más cerca a ella, al mismo tiempo que Santarén se viste de vendedor de baratijas lo que le permite entrar en la casa sin problemas.

Como ejemplifica lo anterior, cada personaje disfrazado se convierte en otro ser que le ayuda a liberarse de los obstáculos que la verdadera identidad presupone. Para Jusepa, el hecho de disfrazarse le permite desafiar a su hermana y fortalecerse para evitar el matrimonio con el indiano, aunque sin la ayuda de Santarén, don Duarte y don Fernando, no hubiese podido ser consolidada su decisión de no casarse con el perulero. Así, la trama es transformada por los personajes que han asumido diferentes personalidades.

En Marta la piadosa el disfraz está intimamente ligado con la oposición de la dama a casarse con el indiano. Para evitar este matrimonio, los disfraces adoptados por

los personajes son bastante irónicos: de mujer frívola, Marta se convierte en un alma caritativa, despreocupada por su apariencia física al mostrarse como un ser noble. Al mismo tiempo, don Felipe se hace pasar por un pobre al cual hay que tenerle lástima. En suma, Marta y Felipe se burlan descaradamente de sus dos oponentes don Gómez y el capitán Urbina, e incorporan a su juego al mismo Pastrana, amigo de don Felipe, que adopta una nueva identidad para anunciar que don Felipe ha sido capturado en Sevilla. Este hecho daría respiro a los dos amantes que pueden descansar después de promulgar esta mentira.

Como se ve, fray Gabriel Téllez es amigo de los disfraces. Además de presentar a sus personajes tal y cual son, le gusta decorarlos y el cambio de ropajes y de identidades que resulta beneficia la complicación de la intriga. Para Tirso, no hay caminos lineales y los diferentes roles asumidos por los personajes son especialmente importantes en el caso de las figuras femeninas. En La villana de Vallecas, por ejemplo, doña Violante se disfraza de villana, indiana, panadera y dama. En ese cambio de personalidades busca arreglar la situación y logra conseguirlo gradualmente, pero crea a su vez tanta confusión que la intriga queda sumamente complicada. Como villana adopta una personalidad trabajadora, empeñada en ganar su sustento; como indiana fingida se porta como criolla deshonrada; y como dama exige que se le retorne la honra.

Como comentan algunos críticos, se trata de un recurso dramático explotado a menudo por Tirso:

> El tema de la disfrazada adquiere cualidades muy peculiares en Tirso de Molina, hasta el punto de ser un síntoma característico de su manera escénica, de la multiplicidad fingida a que da lugar el recurso del disfraz. Incluso le calificamos de síntoma de barroquismo.[8]

El disfraz facilita el enredo y la complicación de la trama al promover la obtención de resultados felices. De un modo genial, Tirso establece una conexión entre el disfraz de indiana fingida de doña Violante en La villana de Vallecas y su situación porque la única forma para testificar la relación con el indiano fingido y para dar credibilidad a su mentira es a través de la idea de que ella también sea de la misma procedencia que él. Por eso, dice que es una criolla ya casada en América con don Pedro de Méndoza, y como realmente no hay ningún documento que lo pruebe, la única forma de demostrar dicha afirmación es a través de unos retratos de don Gabriel que doña Violanete muestra a don Juan como prueba de lo que está diciendo:

Doña Violante
¿ Y vendráos mucho provecho,
si en Indias casado está
quien tanto os ha satisfecho?

Don Juan
¡Don Pedro casado?

Doña Violante
Sí
o a lo menos desposado;
que no en balde vengo aquí
por palabras que me ha dado.
Prendas en mi honor le di;
en hacienda y calidad
si la ventaja no le llevo,
le igualo; y en voluntad,
pues a seguirle me atrevo,
si es mi igual vos lo juzgad.
Doña Inés de Fuen-Mayor,
que da blasones mayores
que dicha mi ciego amor;
de abuelos conquistadores
heredé hacienda y valor.
Ese don Pedro tirano,
después de haber pretendido

favores un año en vano,
y mis desdenes sentido;
siendo al fin París indiano,
perseverando constante,
dio de mí deshonra nota;
que cayendo cada instante
sobre una pequeña gota,
la rompe aunque sea diamante. (II, 836)

La ingeniosa doña Violante se vale de su extremada facilidad para transformarse en cualquiera de sus disfraces y el único que sabe lo que está aconteciendo es su criado Aguado, quien le increpa,

En tu ingenio está
un Dédalo revestido;
ya te vuelves panadera,
ya ser indiana has fingido
ya Violante verdadera.
¿Dónde diablos has urdido
tanta mentira y engaño? (II, 837)

Como se ve de lo anterior, la presentación de una indiana, es una novedad en lo que al tema indiano se refiere. Al indiano fingido se contrapone una mujer inteligente que se burla de todos, especialmente de don Juan, su admirador, porque a él se le presenta disfrazada de todas las formas sin que la descubra. Don Juan logra confundirse y no es capaz de racionalizar todos los disfraces inventados por la dama. Por otra parte, Tirso también presenta algunas innovaciones en su forma de atribuir una identidad indiana a los personajes don Gabriel y don Pedro.

Don Gabriel Herrera se disfraza de indiano para poder disfrutar a la dama y esta manera de presentarlo como hombre frívolo es muy importante, puesto que es típico de él como figura donjuanesca a la cual opone don Pedro de Méndoza. Este, en contraste con don Gabriel, percibe el matrimonio con su prima como algo serio, aunque haya sido

arreglado por la familia. De hecho, su llegada con este propósito de matrimonio implica una cantidad de cambios y prevenciones. Participa, primero, de las dificultades en las que se encuentran los indianos a su regreso de América. Para ellos, la gente representa un peligro, sin hablar de los parientes a quienes se comparan con los piratas ingleses. Para doña Blanca de los Ríos, cuando por intermedio del indiano don Pedro se describen el regreso de las Indias y todo el problema de pasar por la Casa de Contratación, esta obra representa las experiencias del propio Tirso:

> No quisieron deseos de Castilla
> detenerse en Sevilla registrando
> de su Contratación tantos haberes
> ni hablar a sus codiciosos mercaderes;
> antes que por ver que entonces ocupados
> andaban en registros y cobranzas,
> para otro tiempo dilaté cuidados,
> trayéndome conmigo las libranzas. (II, 800)

Don Pedro sabe que las libranzas y los documentos constituye lo único que puede salvarlo. Pero don Gabriel lo sabe también. Mientras alguien pudiera identificar al indiano en Sevilla, es otra cosa lo que pasaría en Madrid y cuando el indiano llega a la corte no es capaz de probar su identidad porque no hay ningún documento que lo establezca. Es Cornejo quien explota precisamente estas circunstancias y sugiere la idea de acusar al indiano de ser asesino del alemán ya que el cambio de maletas, implica que don Gabriel también tiene en su haber los documentos que parecen confirmar su identidad equivocada.

Mientras que para don Gabriel de Herrera el hecho de presentarse como indiano significa una indianización, para don Pedro de Méndoza, la circunstancia de estar sin documentos representa de por sí una desindianización. Es decir, Pedro de Méndoza, sin dinero y con otros documentos, no puede ofrecer garantía de ser indiano. Cuando se

encuentra enfrentado por enredos que hasta lo llevan a la cárcel ya no sabe si aceptar ser llamado don Gabriel o don Pedro. Por otro lado, don Gabriel empieza a adoptar algunos comportamientos de los indianos como la extrema cortesía:

Don Gabriel
No ha mentido la fama voladora,
que en Indias vuestro talle encarecido
sus damas mejicanas enamora.

Don Juan
No seáis indiano en eso; que no entiendo
que para que yo os sirva es necesaria
la merced que me estáis, Don Pedro, haciendo.(II, 811)

Además de estos elementos innovadores, La villana de Vallecas también incorpora elementos convencionales. Es así como, cuando el encuentro entre el indiano fingido y el verdadero toma lugar, don Gabriel califica de loco a su rival, mientras Agudo, el criado de don Pedro, intenta usar el mismo tipo de examen utilizado en La entretenida de Cervantes:

Agora entra el hablar yo.
A pagar de mi dinero,
que ese pardo caballero
las maletas nos llevó
por mi culpa y nuestro daño,
en Arganda, y que en su vida
vio a Méjico; y si es servida,
salga aquí y verá su engaño.
y si no porque aproveche,
respóndame a este argumento.
Las islas de Barlovento.
¿cuántas son? ¿Dónde es Campeche?
¿Cómo se coge el cacao?
Guarapo, ¿qué es entre los esclavos?
¿Qué fruta dan los guayabos?
¿Qué es cazabe y que jaojao? (II, 823-824)

No obstante lo anterior, como en otras comedias, el tema indiano de La villana de Vallecas, por muy importante que sea, no es el que inicia la intriga. El que la comienza es el deseo de doña Violante de encontrar al hombre que la ha deshonrado. El tema del indiano fingido contribuye a agilizar la obra y, puesto que doña Violante termina fingiendo ser indiana, es el motivo principal del desenlace de la intriga. Como el falso indiano no puede ser desenmascarado fácilmente, su esposa fingida tiene que probar que don Gabriel es un burlador, al mismo tiempo que necesita prevenir otro engaño y recuperar su honor perdido .

A la luz de nuestro comentario sobre las tres piezas de Tirso presentado en este capítulo, conviene señalar que el dramaturgo adopta el modelo renacentista de la comedia de equivocaciones en las cual el enredo divierte a los espectadores y mantiene el suspenso. Sin embargo, al mismo tiempo que fantasea con los diferentes malentendidos, se ve forzado a utilizar los disfraces como medio de resolver algunos de los problemas causados por los personajes. En esta elaboración del empleo de la intriga y los disfraces, las mujeres se muestran intrépidas y preparadas a defenderse, aunque sea con el engaño. En Marta la piadosa, La villana de Vallecas y Por el sótano y el torno, el desafío está planteado por la imagen fuerte de la mujer. Sin embargo, el proceso de transformación emerge también en los personajes masculinos, especialmente en los de tipo donjuanesco. Por ello, conviene ubicar a Gabriel Téllez en un puesto privilegiado con respecto a los dramaturgos del siglo XVII ya que sus tramas son muy elaboradas, el uso de disfraces entretenido, la figura de la dama excepcional por su vivacidad y la del indiano demarcada como figura anti-donjuanesca.

NOTAS

[1] Daniel Rogers, Critical guides to Spanish texts: El burlador de Sevilla (London: Grant and Cutler Ltd, 1977), 16.

[2] Pedro Nolasco Pérez,« Tirso de Molina: pasajero a Indias», Revista Estudios (Madrid: Gráficas Nebrija, 1949), 185-97.

[3] Citamos aquí y en adelante según Blanca de los Ríos (ed.), Tirso de Molina, Obras dramáticas completas (Madrid: Aguilar, 1962), colocando entre paréntesis después de cada cita el tomo y las páginas correspondientes. Asimismo, las fechas atribuidas a las comedias de Tirso se deben a la cronología establecida por Blanca de los Ríos en la edición citada.

[4] Karl Vossler, Lecciones sobre Tirso (Madrid: Taurus, 1965), 114.

[5] Christopher Stace Translations from Greek and Roman Authors: Plautus, Rudens, Curculio and Casina (Cambridge University Press 1981), 6.

[6] Grant Showerman, Horace and His Influence (New York: Cooper Square Publishers, Inc, 1963), 120.

[7] F. Marsá, Diccionario Planeta de la lengua española usual (Bogotá: Editorial Planeta SA, 1982), 1241.

[8] Carmen Bravo-Villasante, La mujer vestida de hombre en el teatro español: (Siglo XVI-XVII) (Madrid: Revista de Occiente, 1955), 18.

5

JUAN RUIZ de ALARCON

A finales del siglo XVI, un hombre de corta estatura viaja entre la cantidad de pasajeros que llegan a España desde las Indias. Por décadas los puertos de embarque y desembarque que comunicaban a América con la Península vieron hombres y mujeres que de una manera u otra querían llegar a las famosas Indias con la intención de hacer fortuna. A diferencia de estos hombres, este hombre chiquito, de nombre Juan Ruíz de Alarcón viajó a Europa desde las apetecidas tierras de entonces para buscar una mejor vida.[1] De su vida sabemos que nació en México en 1581 donde pasó su juventud en la época de máximo esplendor de los virreyes Luis de Velasco y Gaspar Zuñiga (1595-1603). Allí estudió derecho canónigo (1596-1598), pero cuando fue atraído por la fama de la Universidad de Salamanca emprendió su viaje a España a mediados de agosto del año 1600 para terminar su curso de derecho canónigo y obtener el título de bachiller. Sin embargo, a pesar de pasar sus examenes brillantemente no pudo obtener su ansiado diploma ya que en esa época se requería pagar la ceremonia, la cual era muy costosa. Pasó a Sevilla en el año 1606 y regresó a Nueva España en 1608 donde trabajó como

teniente de corregidor, pero regresó a la Península en 1613, sitio en el cual se quedó hasta su muerte el 4 de agosto de 1639.[2]

Juan Ruíz de Alarcón, cuya condición de indiano provoca controversias debido al hecho de haber nacido en la Nueva España y haber escrito en la Península, se convierte en un escritor problemático para los críticos que no saben cómo catalogarlo: «americano», «americano españolizado», «mejicano», «mejicano que no es español», «indiano» o «americano y no americano.»[3] Cualquier término que se utilice podría servir para estimular una discusión interminable, aunque, lo importante es averiguar qué implicó para Alarcón haber nacido en un continente y escribir y hacerse conocer en otro. Para el autor, esto hubo que significar necesariamente una transformación cultural. No obstante el haber nacido en México, ya antes de su primer viaje, estaba familiarizado con España por la procedencia de sus padres, además de sus lecturas y una educación en México basada en el sistema español. En Alarcón su admiración por la patria de sus padres fue tanta que la consideraba suya, aunque sus vivencias personales establecieron un modelo entre lo vivido en América y lo que se acostumbró a admirar desde lejos, es decir las tradiciones de la Península. Esto le permitió casi integrarse por completo al nuevo sistema, sin olvidarse de los vínculos que lo unían con su tierra natal.

Obviamente, la cuestión de su ubicación como americano o español se desarrolló bajo esta mezcla de tradiciones que permitió buscar su propia expresión bajo una identidad nueva. Esta combinación de elementos produjo forzosamente una crisis que se advirtió cuando escribía como advenedizo en una sociedad que ya empezaba a discriminar los criollos de los «verdaderos españoles». Es por esta razón que nos

acogemos en gran parte a la tesis propuesta por Jaime Concha, al establecer la relación directa entre su condición física y el hecho de querer asimilarse a la sociedad española de su tiempo:

> La crítica se ha referido a menudo a Alarcón desde un punto de vista biográfico. Siempre se alude a su deformidad física, que tanto concitó en su tiempo las burlas de poetas y comediógrafos rivales. También se suele señalar su afán por ostentar títulos y blasones nobiliarios. En realidad, ambas cosas son lo mismo. O mejor: la deformidad corporal se transforma, mediante la alquimia dolorosa de su obra, en esa monstruosidad cultural y social que supone haber nacido en ultramar. Toda su producción -esas veinte y tantas comedias que están ahí, constituyendo un terso y profundo universo dramático todavía no explorado- dan testimonio de lo que decimos.[4]

Para los españoles, pronto se empezó a forjar una imagen frente al criollo, al considerarlo inferior. Para los españoles, su diferencia se acentuó mediante la manera como el criollo decidió empezar a hacer uso del «don» y los títulos, apropiación de la cual se acusa a Juan Ruíz de Alarcón quien antepuso el don a su nombre:[5]

> Los apellidos de don Juan crecen como los hongos: ayer se llamaba Juan Ruíz; añadiósele el Alarcón y hoy ajusta el Mendoza, que otros creen Mendacio. Así creciese de cuerpo, que es mucha carga para tan pequeña bestezuela. Yo aseguro que tiene las corcovas llenas de apellidos, y adviértase que la D. no es de don, sino su medio retrato.[6]

Reconociendo estos motivos como parte de la influencia hostil que encuentra Alarcón en España, es más fácil percibir la gama de posibilidades que tiene el dramaturgo para la creación de sus personajes bajo una perspectiva más crítica sobre la sociedad española. Castro Leal divide su producción dramática en cuatro períodos: 1601-12, 1613-18, 1619-22 y, finalmente, 1623-25. Las obras que analizaremos en este capítulo La culpa busca la pena y el agravio la venganza (1601-03), El semejante a sí mismo y La verdad sospechosa (1619), corresponden a las dos primeras épocas, en las cuales Alarcón pasa de la comedia de corte tradicional a la comedia con intriga barroca. De sus dos últimos

períodos se habla de su producción de interés político hasta llegar a una comedia más real y humana en las cuales los personajes se desarrollan más.[7]

Como se puede ver, la vida literaria de Juan Ruíz de Alarcón tomó fuerza en España, aunque la influencia de las tierras americanas lo acompañó desde un principio. El hondo impulso evocativo que sintió por su tierra se reflejó en su propia experiencia al escribir sus primeras comedias en las cuales trató principalmente dos temas, el del indiano y el del hijo segundón. Por ejemplo, en La culpa busca la pena,[8] la primera de las tres comedias que pensamos analizar, el indiano don Rodrigo se expresa sobre su condición de hijo segundón e indiano recién llegado de las Indias orientales. Mira hacia atrás nostálgicamente al recordar como tiene que irse de su tierra amada a otras desconocidas en donde se adapta pronto:

> Quince veces la hermosa primavera
> ha dado alfombras fértiles a Flora
> después señor, que yo de la ribera
> del lusitano piélago, en la aurora
> de mi edad, a las Indias Orientales,
> partí a buscar el rostro a la fortuna,
> llevando para asilo de mis males
> al que del sol de España iba a ser luna
> en aquella región que fui en mi casa
> hijo tercero, y la porción escasa
> que de los bienes paternales
> esperaba heredar, no me podía
> sustentar con el lustre que pedía
> la presunción de pechos principales. (III, 16-17)

Es interesante escudriñar la relación entre los hijos segundones y el derecho de la herencia que era poco o nada. De la misma forma que el galán de esta obra, Alarcón padece las consecuencias de ser hijo tercero y verse relegado por su hermano mayor don Pedro.

En El semejante a sí mismo,[9] no se sabe exactamente si el hijo es segundón o no, pero se presiente su condición desfavorable cuando habla de su padre como padrastro. Sin embargo en La verdad sospechosa, [10] acontece lo mismo que en La culpa busca la pena con la diferencia de que el galán se convierte en hijo primogénito al morirse su hermano mayor:

> Que me diga una verdad
> le quiero sólo pedir.
> Ya sabe que mi intento
> que el camino que seguía
> de las letras don García
> fuese su acrecentamiento;
> que para un hijo segundo
> como él era, es cosa cierta
> que esa la mejor puerta
> para las honras del mundo.
> Pues como Dios se sirvió
> de llevarse a don Gabriel,
> mi hijo mayor, con que él
> mi mayorazgo quedó,
> determiné que, dejada
> esa profesión, viniese
> a Madrid, donde estuviese
> come es cosa acostumbrada
> entre ilustres caballeros
> en España; porque es bien
> que las nobles casan den
> a su rey herederos. (III, 382-83)

La temática y el tono de estas tres obras emergen de una relación substancialmente problemática entre los galanes y sus padres. Es decir, la realidad es que como segundones deben pasar épocas críticas, de censuras y medir sus cualidades contra todo un aparato impuesto por la sociedad contra ellos. A manera de explicación, se ve como las reglas de la estructura social española sólo dan garantías al hijo primogénito y los demás miembros

en la familia sufren las consecuencias. Es esto lo que Alarcón expresó abiertamente en su escritura. Como explicamos en nuestra introducción, las circunstancias obligan a los hijos segundones a pasar a las Indias. Este hecho nos lleva a reexaminar el transfondo social y político de las comedias de Alarcón donde el indiano aparece coincidencialmente como hijo desfavorecido por las circunstancias anteriormente mencionadas. El tema del segundón cobra intensidad cuando el personaje se resigna a su existencia en otras tierras por motivos económicos, de modo que, parte del asentamiento español en América fue hecho por hijos segundones forzados por circunstancias a tomar este camino. Quizá sea esta la forma como la palabra indiano viene a expresar una clave sobre el espíritu y sentir de Alarcón, pues no sólo fue criollo sino también hijo segundón y desfavorecido. Así, la palabra indiano representa ante todo un cambio, una transformación obligada por las circunstancias, por la necesidad de movilizarse. Para Ruíz de Alarcón, no fue lo mismo que para la mayoría de indianos que nacen en España, viajan a América y luego regresan a España. Para él, la situación es la contraria: de las Indias pasa a España a buscar nuevas oportunidades en las tierras de sus padres.

El conflicto presentado en La culpa busca la pena y El semejante a sí mismo[10] tiene que ver con la decisión de los protagonistas impuesta por circunstancias económicas al verse obligados a hacer el viaje. En ambos casos, es su situación de desventajado la que determina el camino y la fuerza motora de su decisión es la autoridad paterna que violenta las relaciones entre el padre y sus hijos. Los galanes de ambas piezas, don Rodrigo y don Juan, se rebelan contra esta imposición y se defienden contra ella con toda su energía. Para el segundo, su destino cambia cuando se niega abiertamente a pasar a las

Indias, pero don Rodrigo, en La culpa busca la pena, no logra contrariar su suerte y el viaje vence. Además, hay que destacar, que para don Rodrigo, la vuelta a España, es decir, el reencuentro con su tierra natal, es también obligada. Su retorno a la patria es impuesto también por las circunstancias, y es la razón por la cual, al condenar cualquier movilización obligatoria, experimenta sentimientos conflictivos al regresar a España, pues su corazón está ahora dividido entre dos lugares:

> Allí pues en los lustros de mi vida
> me dieron, ya la paz y ya la guerra,
> tan claro nombre, haciendo tan la vida,
> que en gema olvidé mi propia tierra,
> cuando una carta de mi padre, ¡Ay cielos!
> Cubrió tan clara luz de oscuros velos.(III, 17)

Como señalan las palabras de don Rodrigo, la emoción ambivalente que experimenta el indiano se debe a que se encuentra confundido porque cuando parte a las Indias se tiene que ajustar a una nueva forma de vida hasta olvidarse por completo de España y después, cuando vuelve a la Península, debe asumir de nuevo su rol como español. Además, su nacionalidad española es cuestionada por otros personajes que lo ven como «indiano» y no como español. Por esta razón, lucha desesperadamente para que se le reconozca como español honorable:

> Al fin me tratáis
> como a forastero, pues
> desconocéis este acero;
> mas presto me véis en él
> vuestro engaño y mi valor. (III, 36)

Sus palabras al enfrentarse con otro español, don Juan, son un desfogue sentimiento patriótico, un hondo lamento al darse cuenta que es un ser ajeno a esas tierras que lo vieron nacer y hacerse y donde fue educado en la lucha por el honor. Detrás de

esta afirmación del espíritu español se encuentra Juan Ruíz de Alarcón quien quiere demostrar a toda costa que fue criado y educado en las normas de España y no quiere ser identificado solamente como extranjero. A través de la situación de don Rodrigo en La culpa busca la pena, Alarcón enfatiza así en un aspecto clave y es que es precisamente un indiano segundón el que resulta ser el encargado de rescatar la honra de la familia. Su situación reivindica la imagen de los indianos y segundones llamados a defender el honor familiar. Se trata, además de un planteamiento innovador en la comedia que generalmente da el rol de defensor del honor a los hijos primogénitos. Hace ver que los indianos mantienen la identidad cultural y la lucha por el honor común a la tradición española.

No obstante lo anterior, aunque no niega que es indiano, don Rodrigo, finge ser indiano de Nueva España y no de las Indias orientales, lo cual establecería que, de acuerdo a la opinión vigente de la época no sólo es malo ser indiano, sino que es aún peor no ser indiano occidental. Ni siquiera su criado sabe su procedencia real. El único que lo conoce es don Diego, el mejor amigo de su padre que le explica que su progenitor se encuentra oculto por una situación embarazosa con el nuevo amigo del indiano, don Fernando, hombre que salvó la vida de don Rodrigo cuando éste se ahogaba. Es que durante la ausencia de don Rodrigo, su padre, don Antonio, decidió pedir la mano de doña Ana, hermana de don Fernando quien se la ha negado en tono burlón y grosero. Como don Antonio ha sido deshonrado, pero no se puede defender por su edad ha acudido a su hijo menor en las Indias porque de los mayores no sabe nada. Es así que don Rodrigo tiene que reinstaurarle el honor de la familia, matando a don Fernando el hombre que le acaba de salvar la vida.

Una vez que se entera de lo que acontece con su padre, la actitud del indiano va cambiando gradualmente. Poco a poco se registra en él un sentimiento de amargura al enterarse que su padre ha sido deshonrado precisamente por el hombre que le ha salvado la vida. El recién llegado se encuentra atrapado entre los sentimientos que son de agradecimiento y el deseo de vengarse, pero la venganza triunfa y la trama de esta pieza se equilibra cuando don Rodrigo logra dos cosas fundamentales: el asesinato del enemigo de su padre y el casamiento de éste con con la hermana del muerto. Así, por medio de una solución descabellada frente a la realidad, la obra termina con la boda de dos potenciales enemigos, que se olvidan de sus penas resolviendo casarse sin cuestionar los acontecimientos.

De la misma forma que en La culpa busca la pena, en El semejante a sí mismo, también encontramos una perspectiva ambivalente hacia las tierras lejanas. En primer lugar, como mencionamos anteriormente, don Juan se niega a partir, aunque por otro lado, su mejor amigo don Leonardo acepta sin vacilación su destino y parte a las Indias. Así, mientras en el uno hay un rechazo total hacia la partida, en el otro existe una aceptación y hasta admiración por el llamado Nuevo Mundo. De hecho, Leonardo elogia a las Indias y a México en los siguientes términos:

> Méjico, la celebrada
> cabeza del indio mundo,
> que se nombra Nueva España,
> tiene su asiento en un valle,
> toda de montes cercada,
> que a tan insigne ciudad
> sirven de altivas murallas. (I, 298-299)

La trama de El semejante a sí mismo transcurre en Sevilla, sitio conocido como puerto de embarque y desembarque hacia las Indias, a donde don Rodrigo quiere enviar a su hijo don Juan a reclamar una herencia. Sin embargo, don Juan se opone a la idea de ir al Perú, denominado aquí «El Pirú», ya que está enamorado perdidamente de doña Ana, prima suya que vive en la casa después de la muerte de sus padres. De esta forma, se expresa el control que el padre tiene de su hijo, puesto que no sólo quiere que vaya a cobrar la herencia, sino que también se aleje de su prima de manera que los amores se frustren. No debe sorprender que don Juan sienta fuertes deseos de permanecer junto a doña Ana a toda costa y, con este objetivo, le propone a su amigo Leonardo, que sea él quien viaje a las Indias y cobre la herencia. La amistad de Leonardo se comprueba en el siguiente diálogo:

Leonardo
Mandáis que al Perú me parta,
Y preguntáis donde voy!
A embarcarme parto.

Don Juan
Basta.

Leonardo
El amigo verdadero
así obedece. (I, 303)

Si bien Leonardo ha aceptado viajar a las Indias por la amistad que siente por don Juan, se revela que el viaje no es de su total gusto porque cuando se dispone a hacerlo dice: «voy corrido y obligado» (I, 308). Don Leonardo no quiere partir por las mismas razones que influencían a don Juan: se encuentra enamorado de doña Julia y no desea dejarla. Además, no quiere dejar su patria. En pleno camino hacia las Indias sufre un

naufragio, lo que le permite descubrir un sentimiento de nostalgia y expresar una tristeza no demostrada en el momento de su partida de su patria:

> Salimos de la gran bahía
> al favorable soplo del solano
> y perdimos de vista el mismo día,
> interpuesta la mar, el suelo hispano:
> ya quince veces plateado había
> con sus rayos el sol el Oceáno,
> y nuestra armada sin peligro alguno
> ara veloz los campos de Neptuno,
> cuando llegada ya la fatal hora
> de Cesar mi viaje, una mañana,
> al tiempo que el crepúsculo a la aurora
> tiende alfombras que pise de oro y
> una pena, cruel despertadora, grana,
> cambia en espinas la mullida lana
> y viendo que conmigo no me valgo,
> huyo de mi a la cubierta salga. (I, 374-375)

Un rasgo especial en esta obra es que tanto don Juan como don Leonardo son indianos frustrados porque ninguno de ellos logra pisar tierras americanas, pero Alarcón, no obstante esta situación confronta, los dos mundos. Por ejemplo, comenta la manera en que la economía de la Nueva España sigue los patrones de España. Para Sancho, criado de Leonardo, es inaudito que dos sociedades tan lejanas geográficamente deseen establecer una misma forma de impuesto sobre el licor. Por eso comenta como las leyes sobre el vino son iguales entre los dos continentes:

> ¿Qué males ha hecho el vino?
> ¿Quién en Indias ni en España
> Ha recibido mal dél
> que de esta suerte le tratan. (I, 301)

Aunque el encuentro directo de los personajes con las Indias en esta pieza no se puede materializar debido a que ninguno de ellos logra pisar el suelo americano, Sevilla

se convierte en la ciudad que mira desde lejos la tierra americana y que proporciona a Alarcón hablar sobre la relación que se establece entre los dos lugares. Así, nos introduce primero un comentario sobre Nueva España y luego nos proporciona información sobre el viaje obligado que don Juan tiene que hacer hacia el Perú. Esto, es para nosotros, una prueba concreta de que el autor no permite que su tierra natal sea olvidada, pues si bien el protagonista nos habla de Perú, conocido por su famoso oro, el personaje secundario nos presenta a la Nueva España.

En contraste con las dos obras ya analizadas en este capítulo, La verdad sospechosa es una comedia de capa y espada que, como El burlador de Sevilla, de Tirso, ha trascendido fronteras y se ha convertido en símbolo que expresa el deseo incontrolable de mentir.[11] Don García, nombre del galán de esta pieza, miente compulsivamente para sentirse satisfecho consigo mismo. La mayoría de mentiras de la obra se ven formuladas a consecuencia de la confusión que don García siente cuando se enamora de Jacinta, pero cree por equivocación de nombres, cree se llama Lucrecia. Su padre, Don Beltrán, al saber por Tristán que su hijo es mentiroso, decide casarlo con Jacinta. Habla con Jacinta y su tío y los dos están de acuerdo que el matrimonio puede realizarse, pero como don García ha confundido los nombres, asume que va a perder a su amada y le miente a su padre diciéndole que ya está casado con una dama de Salamanca. Así, esta mentira ayuda a que el matrimonio sea cancelado y don García pierda la oportunidad de casarse con su amor. La mentira está siempre presente en las palabras de don García y esto preocupa extremadamente a su padre, quien se ve afectado por las palabras del letrado, personaje que está a cargo de su educación:

Letrado
Es máganimo y valiente,
es sagaz e ingenioso,
es liberal y piadoso;
si repentiono, impaciente.
No trato de las pasiones
proprias de la mocedad,
porque en ésas con la edad
se mudan las condiciones.
Mas una falta no más
es la que le he conocido
que por más que le he reñido,
no se ha enmendado jamás.

Don Beltrán
¿Cosa que a su calidad
será dañosa en Madrid?

Letrado
Puede ser.

Don Beltrán
¿Cuál es? Decid.

Letrado
No decir siempre verdad. (II, 384)

Es interesante destacar que don García se rebela contra la autoridad paterna a través de las mentiras porque no quiere asumir el rol de hijo primogénito al cual tiene derecho después de la muerte de su hermano. Quiere mantener la libertad que ha tenido hasta ahora, a pesar de no haber disfrutado los beneficios económicos que el mayorazgo representa. Le gusta el juego de la mentira y ver como sus invenciones toman a los otros personajes por sorpresa, especialmente a su criado Tristán quien se siente aterrorizado por las mentiras, a las cuales el considera un arma de doble filo. También es interesante notar que la presentación del indiano fingido en La verdad sospechosa se diferencia de la de los falsos indianos en las piezas comentadas hasta aquí porque el fingimiento corresponde

a un personaje mentiroso. Cuando se presenta ante la dama se nombra a sí mismo indiano porque aumenta la libertad de mentir. Ser indiano le permite fantasear aún más con palabras y actitudes, de modo que no es extraño que se presente como Perulero ante Jacinta, de quien se enamora a primera vista:

D. García
Cuando el indiano suelo
por mi dicha llegué aquí,
la primera cosa que ví
fue la gloria de ese cielo.
Y aunque os entregué al momento
el alma, aveyslo ignorado
porque ocasión me ha faltado
de deziros lo que siento

Jacinta
¿Sois indiano?

D. García
Y tales son
mis riquezas, pues os vi
que al minado de Potosí
le quitó la presunción.(II, 394)

Por supuesto, Alarcón también sigue la tradición lopesca, tirsiana y cervantina al hacer que don García se presente como indiano para facilitar las cosas con las mujeres, porque a ellas las mueve el interés de la riqueza, tal como lo aclara don García cuando habla con Tristán:

Tristán
Eso queda por mi cuenta.
Y agora antes que reviente,
dime, por Dios, qué fin llevas
en las ficciones que he oído,
siquiera para que pueda
ayudarte, que cogernos
en mentira será afrenta.
Perulero te fingiste

con las damas.

Don García
Cosa es cierta,
Tristán, que los forasteros
tienen más dicha con ellas;
y más si son de las Indias,
información de riqueza. (II, 403)

Con su disfraz de indiano, don García puede halagar, inventar, hablar de lo que no posee. Se revela, así, otro aspecto interesante del Alarcón indiano, pues plantea la noción que circulaba en España de los indianos iban unidos a la riqueza. Como indiano pobre, Alarcón pone en palabras de su galán don García, lo que el público quiere oir: «oro», «Potosí», y «Perú». Sabe que las Indias y esas palabras se vuelven mágicas especialmente ante las damas. El hecho de ser indiano atrae al misterio, le da un carácter exótico. Esta situación, más el hecho de venir con dinero, es lo que también atrae al propio Alarcón, quien luchó incansablemente para conseguir un empleo que le pudiera brindar el status que consideraba como el del indiano verdadero. Después de muchos años de lucha, en el año 1626, el dramaturgo consiguió su famoso empleo en el Consejo de Indias.

En cuanto a La verdad sospechosa, como dijimos en el capítulo sobre Cervantes, ser indiano significa transformarse, que es lo que acontece a don García. Se convierte en un ser artificioso, lleno de historias fantásticas para que los demás lo envidien. Por eso, su discurso también se transforma cuando se da cuenta que el disfraz solamente no cuenta. Por ejemplo, las pajas que resaltan con el sol se convierten en oro y los dientes son las bellas perlas que se destacan por su blancura:

En un hombre de diamantes,
delicadas de oro y flechas,
que mostrasen a mi dueño
su crueldad y mi firmeza,
al sauce, al junco, al mimbre
quitaron su preeminencia:
que han de ser oro las pajas
cuando los dientes son perlas.(II, 400-401)

Puesto que lo natural se puede convertir en artificio, los hombres, al igual que los objetos, pueden enmascarar sus personalidades. Es decir, como indiano fingido, don García pasaría no solamente a ser forastero, sino también ser una persona diferente que encierra una historia infinita de aventuras, un gran misterio para descifrar. Para don García, lo más importante es no pasar desapercibido, de modo que no hay disfraz mejor que el del indiano, papagayo de muchos colores:

Don García
¿Quien vive sin ser sentido,
Quien sólo el número aumenta,
y hace lo que todos hacen.
En qué se diferencia de la
bestia?
ser famosos es gran cosa.
El medio cual fuere sea
Nómbreme a mi en todas partes
y múrmurenme siquiera;
pues uno por ganar nombre
abrasó el templo de Efesia;
y al fin este es mi gusto,
que es la razón de más fuerza. (II, 404)

Don García, como dijimos antes, está hecho de artificio y sólo existe bajo sus términos. Por eso, no es extraño que La verdad sospechosa haya recibido tanta atención, más que las otras piezas del mismo autor. Puesto que no encaja en el molde tradicional, no se puede hacer tampoco una crítica parecida a la de los indianos fingidos anteriores.

Es esta comedia, el indiano cobra las dimensiones de un ser juguetón, insatisfecho y el ser indiano representa una aventura más. No es solamente una manera de comprar la dama con la imagen del viajero regresado de las Indias, sino una forma de incorporar nuevos elementos a esta figura tradicional, porque las relaciones entre don García y los demás personajes existen solamente bajo la clave de la mentira que es inherente a su personalidad.

NOTAS

[1] Alphonse Royer, Théâtre d'Alarcón (Paris: Michel Levy Freres, Libraires Editeurs, 1865), 1.

[2] Juana Granados, Juan Ruíz de Alarcón: Il suo teatro (Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1954), 9-35.

[3] Alberto Sandoval, «Aportes para una canonización de Juan Ruíz de Alarcón en la literatura latinoamericana», Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 14 (1988), 289.

[4] Jaime Concha, Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo I, Epoca Colonial (Barcelona: Ediciones Cátedra, 1982), 353.

[5] Rosenblat, Angel, Los conquistadores y su lengua (Caracas: Ediciones La Biblioteca, 1977), 76.

[6] Este comentario de Quevedo es tenido en cuenta por varios estudiosos, entre ellos Juan Oleza y Teresa Ferrer que discuten sobre los problemas que encuentra Ruíz de Alarcón con los demás ingenios en su introducción de Juan Ruíz de Alarcón, Las paredes oyen y La verdad sospechosa (Barcelona: Planeta, 1986), XV.

[7] Antonio Castro Leal, Juan Ruíz de Alarcón: su vida y obra (Mexico: Cuadernos Americanos, 1943), 73-76.

[8] Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza, Obras Completas edición y notas de Agustín Millares Carlo (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), III, 5-80. De aquí en adelante, citaremos las piezas del autor según esta edición, señalando el tomo y el número de página correspondiente.

[9] Ruíz de Alarcón, Obras Completas, II, 380-470.

[10] Ruíz de Alarcón, Obras Completas, I, 295-382.

[11] Don García se convierte en el símbolo del mentiroso. Arquetipo, que será utilizado más adelante por los dramaturgos, destacándose Corneille con su obra Le Menteur.

6

El INDIANO en el TEATRO del SIGLO XVIII

El teatro del siglo XVIII significó un gran cambio para la tradición española. Las características de esta época fueron definidas por la influencia francesa auspiciada desde el año 1700 por el monarca Felipe V, nieto de Luis XIV, quien por su origen francés incorporó las formas galas en la corte y en las altas esferas sociales. Los intelectuales en especial sentían que España necesitaba reubicarse en el contexto europeo con respecto a las ciencias, la cultura y desarrollo económico. Su interés por establecer más contacto en diferentes aréas con los demás países, los llevó a seguir el ejemplo francés e italiano en su preferencia hacia los clásicos como muestra ideal de la producción perfecta en la poesía y la dramática, lo cual fomentó el nacimiento del denominado movimiento neoclásico español.[1] Por eso, si bien en el siglo XVII triunfó la comedia lopesca y calderoniana, en el siglo XVIII el mismo tipo de representaciones se convirtió en fuente de crítica para los neoclásicos quienes percibían el teatro del Siglo de Oro como irregular y poco organizado.[2]

Por otra parte, contra los intelectuales afrancesados se oponían los nacionalistas que defendían la cultura propia, situación que produjo una apatía mutua entre los dos bandos analizada por Benito Jerónimo Feijóo en su Teatro crítico universal, publicado entre 1726-1739, y sus Cartas eruditas, de 1742-1760. Para Feijóo, la división entre ellos había llegado a extremos un tanto ridículos: el primer grupo, de tendencia afrancesada, quería equiparar a España con el país vecino, al extremo de adoptar el francés como idioma de comunicación, mientras el segundo, al no querer aceptar la cultura francesa, rechazaba también sus elementos positivos tanto en las ciencias como en las artes en general. En la opinión de Feijóo, sólo sería mediante el mutuo respeto que se podría lograr un acuerdo en beneficio de España y su cultura.[3] Sin embargo, no obstante esta divisón y a pesar de los múltiples, ensayos, polémicas y discusiones a favor del neoclasicismo, la verdad fue que por aproximadamente 50 años los escritores dramáticos de esta corriente del siglo XVIII, como Tomás de Iriarte, Nicolas de Moratín y Vicente de la Huerta, encontraron una dificíl aceptación pública. En general, no lograron ganar una audiencia procedente de las clases bajas, quienes no dejaron de preferir las comedias del modelo del siglo XVII.

Leandro Fernández de Moratín

Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) vivió en épocas de transiciones políticas muy importantes para España. En primer lugar, en el año de 1759, Carlos III, hasta entonces Rey de Napolés, fue nombrado Rey de España, lo cual llevó a que la política de sus ministros se conformara a sus iniciativas en la política exterior. Carlos III

nombró al Marqués de Esquilache como ministro de hacienda y guerra, asunto que llegó a crear tanta inconformidad entre los españoles que el ministro se vió forzado a regresar a Italia. El mismo año de la expulsión de Esquilache (1766), el Conde de Aranda fue nombrado presidente del Consejo de Castilla, y fue bajo su gobierno que se preparó el ambiente para la expulsión de los jesuítas del país el 1 de abril de 1767. A Carlos III le sucedió su hijo Carlos IV (1788-1808) quien gobernó débilmente, creando la situación que culminó con la involucración de España con Francia y la ocupación francesa de la Península.

En este contexto político, Moratín no fue ajeno a los asuntos políticos. Ideológicamente fue partidario incondicional de los franceses e italianos, lo cual se vió reflejado en su forma de escribir. Moratín, al igual que Lope en su Arte nuevo de hacer comedias (1609), formuló sus preceptos sobre el teatro en Orígenes del teatro español (1822), en el cual criticó la falta de organización de los escritores anteriores a él. Para Moratín fue muy importante participar del movimiento neoclásico y adoptar las reglas con respecto a la unidad de tiempo, lugar y acción. Por eso, sus piezas tienen una sola intriga y se desarrollan en un solo lugar, como, por ejemplo, la sala de una casa. Y, en cuanto al tiempo, siguen un modelo temporal bastante estricto:

> En El viejo y la niña, por ejemplo, «la acción empieza por la mañana y acaba antes del mediodía»; en La comedia nueva o el café «empieza a las cuatro de la tarde y acaba a las seis»; en El barón «la acción empieza a las cinco de la tarde y acaba a las diez de la noche»; en La mojigata « empieza a las diez de la mañana y acaba a las cinco de la tarde, y en El sí de las niñas, indiscutiblemente su mejor comedia, «la acción empieza a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana siguiente», según dejó escrito el mismo Moratín al comienzo de cada una de sus obras.[4]

La influencia neoclásica también proviene de los dramaturgos franceses, entre ellos, Molière, de quien Moratín tradujo La escuela de maridos (L'Ecole des maris) en 1812 y El médico a palos (Le Médécin malgré lui) (1814). Entre las consecuencias de esas traducciones hubo ante todo la inculcación en sus personajes de un comportamiento ético más moral. Sin embargo, conviene mencionar que a pesar de las críticas hechas por los neoclásicos de los escritores del siglo XVII, algunos de los temas desarrollados por Molière fueron inspirados en autores como Lope de Vega cuya obra La dama boba proporciona la idea de que hay que mirar bien con quien se casa, usada en L'Ecole des femmes. Más notoria aun es la adaptación de El burlador de Sevilla, de Tirso de Molina, en Dom Juan.[5] Sin embargo, aunque Moratín estaba consciente de estos aspectos importantes del teatro español, en su Sátira en contra de los vicios introducidos en la poesía castellana (1782) criticó a los dramaturgos del siglo XVII, por su manera de confundir el género trágico con el cómico, su despreocupación por las tres unidades, el lenguaje afectado de los personajes, los excesos de los graciosos y la mala interpretación del concepto del honor.

Moratín se ganó mucho crédito con el público dieciochesco porque trató el tema del matrimonio a la fuerza como parte de una transacción comercial. En toda su obra criticó la situación de las jóvenes, a veces poco más que niñas, a quienes se les imponía un matrimonio sin amor que sólo beneficiaría los intereses familiares. En su primera pieza La niña y el viejo,[6] este tema es tratado como una crítica a los matrimonios arreglados. La situación es la siguiente: Isabel, huérfana de padre y madre queda al amparo de un tutor que trabaja para el tío de don Juan, don Alvaro. Don Juan e Isabel crecen juntos y

se aman, pero se ven obligados a separarse cuando el tío decide viajar a Madrid y llevarse al joven. Poco tiempo después, el tutor le miente a la joven y le dice que su amado se va a casar con una dama madrileña. Isabel queda descorazonada y acepta sin la menor resistencia el matrimonio con el viejo rídiculo don Roque. Cuando don Juan regresa a Cádiz, descubre que su amada se ha casado con don Roque. La situación que se produce tiene reminiscencias de El celoso extremeño de Cervantes: después de percibir los verdaderos sentimientos de Isabel, don Roque se comporta como el viejo Carrizales y decide encerrarla con llave; como Leonora, Isabel termina ingresando en un convento; y don Juan, como Loaysa, no ve otra alternativa sino pasar a las Indias:

Don Juan
Ve a la plaza,
y en casa de don Anselmo
pregunta, porque él me ha dicho
que verá de componerlo
con un capitán su amigo,
en cuyo buque podremos
salir hoy mismo ... (129)

Esta solución le parece muy adecuada a don Roque, quien se da cuenta que la competencia de don Juan es peligrosa mientras permanezca en Cádiz:

Don Roque
El viento
es propio para salir.
Y me parece muy bueno
que se vaya a América. Allí
si se da por el comercio
hay muy buena proporción;
[es verdad que no le veo
inclinado a comerciar;]
pero, en fin, cuando lo ha hecho
él sabrá por qué se va,
y adónde va, que no es lerdo...
¿Qué dices? (148-49)

Don Juan es lo que se podría denominar «un posible indiano», pues se halla convencido de que su futuro no va a definirse en su patria. Sus argumentos surgen de la desesperanza sentida al haber perdido a su amada, de modo que el viaje llega a ser su manera de escapar de la realidad inmediata. Aunque está enamorado de Isabel y quiere luchar por ese amor, se ve perdido por las circunstancias y una de ellas es la actitud ambivalente de la dama, quien le dice que lo ama, pero no resuelve seguirlo por encontrarse ya casada. Frente a estas circunstancias, lo primero que advierte don Juan es su deseo de emigrar lo más lejos posible:

Ginés
Y ¿Adonde vamos?

Don Juan
Adonde
lejos esté de mi patria.
Mi primo don Agustín
es oidor de Guatemala;
deudo y amistad nos une:
allí nada me hará falta. (77)

Así expresa su decisión a Isabel:

Don Juan
Adiós, ya no nos veremos
otra vez. De ti apartado
buscaré climas diversos.
Isabel, no te olvides del afecto
que nos tuvimos los dos. (158)

La eficacia del dramaturgo al representar a «los desesperados» que huían a las Indias, como los llamó Cervantes, muestra el tono usado en el siglo XVIII frente a algunos de los motivos por los cuales los españoles se decidieron a hacer el viaje. La diferencia entre Moratín y los dramaturgos del siglo XVII, sin embargo, es que éstos

encontraron un desenlace feliz. Con un rigor dieciochesco, Moratín impone un parámetro más realista y encuentra una solución más drástica: a la mujer le quedan pocas opciones, o se queda, infeliz, con el viejo, o se mete en un convento.

En El barón,[7] Moratín incorpora un personaje que tiene todas las características de un indiano: su discurso es exagerado, es mentiroso y, ante todo, extravagante. Pero el tema del indiano sólo se presenta de una manera tenue. Esencialmente, la obra trata la falsa hidalguía y la hipocresía manipuladas por su personaje principal, el barón, quien es recibido por la tía Mónica con gran entusiasmo porque quiere casar a su hija con un hombre de títulos y dinero. Es ella quien en su ingenuidad se forma castillos de oro en su mente y es precisamente ella quien le da el título de indiano al barón por su falta de conocimientos geográficos y su ansia de riquezas:

> Hará llorar a las piedras.
> Ha sido gobernador,
> yo no sé si de Ginebra ...
> Ello es en Indias, y un conde,
> Hermano de una duquesa,
> cuñada de un primo suyo,
> el picarón, mala lengua,
> le ha puesto en mal con el rey. (88)

Como mujer ignorante, Mónica piensa que podrá obtener beneficios del barón ya que menciona constantemente su ilustre parentela. Ella acepta sus mentiras porque cree que es posible que el barón esté buscando la felicidad en el matrimonio con una plebeya. Sin embargo, su hermano, don Pedro, no es de la misma opinión y en unas observaciones que reflejan una crítica de Moratín del teatro de entonces, le dice que no se deje influir por las comedias que estaban inundando en esa época:

Don Pedro

¡Que pasión,
mujer, ni que calabaza!
¡Cuidado que...! ¿Dónde has visto
pasiones de esa calaña?
En las comedias que vienen
príncipes de Dinamarca
vestidos de jardineros
y están de amores que rabian
por alguna pastorcita,
con su zurrón y sus cabras.
Se dicen flores, hay celos,
desdenes, lloros, mudanzas...
Se casa, al fin, y luego
salen con la patochada
de que la moza es hija
del duque de Transilvania
y otros delirios así;
pero en el mundo no pasa
nada de eso. (148)

De esta forma, mientras el fingido barón representa el disimulo y la mentira, Don Pedro Aguilar, se convierte en el hombre que critica su falsedad. Por eso nos sorprende ver la fuerza de la verdad, que triunfa al final de la comedia, la que termina felizmente debido a que Isabel no se casa con el fingido barón sino con su amante, don Leonardo, a quien la tía Mónica acepta después de reconocer el engaño del usurpador. En esta pieza, pues, Fernández de Moratín enseña su lección al ridiculizar a los supuestos hidalgos que, como los indianos en el Siglo de Oro aparecían en las comedias para desbaratar los futuros matrimonios y crear el caos en las familias, al mismo tiempo que muestra el interés que despierta en las mujeres, como en el caso de la tía Mónica, la fortuna de los indianos.

En conclusión, el autor representa al fingido barón como un ser deshonesto, poco escrupuloso que, urde un engaño que se advierte en su discurso. Las palabras «engaño»,

«disfraz», «ilusión», «artificio» figuran en el vocabulario del personaje y muestran su baja moral al tratar de robarle la dote a Isabel. No obstante, la tía Mónica recibe su lección y entiende que lo más importante es que su hija encuentre la felicidad con el verdadero amor. El falso hidalgo se ve forzado a emprender la retirada porque prevé que nadie en el pueblo confía en él. Así escapa sin que nadie conozca la verdadera identidad del impostor. De esta forma, el escarmiento que reciben los farsantes en el teatro de Moratín es más fuerte que el que recibían los indianos en el siglo anterior.

Teatro menor, sociedad y figura del indiano

Como ya señalamos, el teatro menor, o popular, tenía más aceptación que el teatro neoclásico en el siglo XVIII. En estas cortas representaciones escénicas, herencia del siglo XVII, y por tanto antineoclásicas, el indiano adquiere una inusitada acogida por convertirse en el personaje de quien todos pueden hacer mofa. De hecho, en la presentación ridícula del español o criollo recién llegado de las Indias se hace una crítica paralela de los cortesanos afrancesados.[8] Es decir, el indiano por su indumentaria extrafalaria es motivo de burla entre la clase popular que lo asocia con la vestimenta y manerismo franceses, de manera que al mismo tiempo que se ridiculiza a los indianos, se está mofando indirectamente de los franceses. Por otro lado, la imagen del indiano y, en especial, la del criollo es fuente de teorías sobre su inferioridad por el sólo hecho de haber nacido en las colonias. Conviene recordar que la palabra «criollo» significa «hijo de español nacido en América»[9] y no alude a los mestizos. Ahora bien, es bien sabido que en la escala social americana, los españoles, es decir, los nacidos en la Península, tenían

ciertas prerrogativas, mientras que los criollos fueron denominados así de forma despectiva. Esto favorecía a que los criollos se sintieran despreciados por el sistema español y nunca cesaron de hacer oír sus voces, aduciendo que eran hijos de los primeros conquistadores y pobladores y que por lo tanto tenían cierto abolengo. Sobra decir, que las autoridades españolas se sentían molestas por las peticiones de los criollos, de modo que se creó una clara enemistad entre los dos bandos, dividiendo a los españoles americanos de los de la Península. Como escribe Severo Martínez Peláez, «El origen hispano daba superioridad- así se decía- más superioridad- alegaban los advenedizos- cuando más cercano y puro era su origen».[10]

Estos conflictos influyeron en una figura tan importante como Benito Jerónimo Feijóo, a quien se le había ofrecido un obispado en América al cual renunció. El comportamiento de los españoles hacia los criollos que ya se estaba reflejando en España lo inquietaba y dedicó un discurso completo al tema bajo el título «Españoles americanos» en su Teatro crítico. A través de sus páginas nos podemos dar cuenta que la actitud negativa de los españoles frente a los criollos resultaba en una serie de supersticiones en contra de ellos que Feijóo decidió atacar abiertamente. Rechazó la idea de que la capacidad discursiva se despertara más temprano entre los criollos que entre los españoles, afirmando que todo es un producto de la educación:

> Sábese que en la América, por lo común, a los doce años, y muchas veces antes, acaban de estudiar los niños la gramática y retórica, y a proporción en años, muy jóvenes se gradúan en las facultades mayores.[11]

Algo que Feijóo tampoco concibió fue la idea de que la inteligencia de los criollos se agotara más rapidamente que la de los españoles porque empezaban a estudiar a una edad más temprana:

> Que en un rincón del mundo, cual es el que yo habito y otros semejantes, donde apenas se ve jamás un español nacido en la América, reine la opinión de que en estos se anticipa la decrepitez a la edad decrépita, no hay que extrañar.[12]

Para atacar este prejuicio, Feijóo cita ejemplos de criollos ilustres como Antonio de Monroy, Arzobispo de Santiago, que llegó a ser nonagenario con todas sus facultades, y Pedro de Peralta, Virrey de México y Marqués de Casafuerte, quien conocía ocho lenguas y dejó escritos en tres. Celebra el espíritu del padre Manuel Rodríguez y autores como Juan de Torquemada, autor de la Monarquía Indiana. Hasta reconoce como criollo al mismo Inca Garcilaso de la Vega, superando la distinción, ya bastante demarcada en su época, entre criollo y mestizo.

A la luz de lo anterior, nos podemos dar cuenta que la imagen de los indianos como tacaños, habladores y mentirosos que emerge de los entremeses y sainetes dieciochescos recoge un estereotipo y releja una opinión hacia los españoles americanos que se iba generalizando tanto que figuras como Feijóo se sintieron obligados a comentarlo.

Se sigue mitificando la idea de que el hecho de nacer en un sitio diferente implicaba una transformación en todo sentido y se sigue creando asperezas contra los indianos porque ellos también habían pasado una temporada en las Indias. En su estudio Daisy Ripodaz (véase la nota 8) nos da la pauta para valorar la figura del indiano como arquetipo, al cual se empieza a discriminar por lo que representa. Con su vestimenta y comportamiento, su

avaricia y estilo exagerado, es una figura de lo foráneo para muchos españoles y es como tal, con todo lo que esto significaba, que Feijóo lo había identificado en su discurso.

Ahora bien, es precisamente en el teatro menor, los entremeses, sainetes o tonadillas, donde este personaje es representado con más frecuencia en el siglo XVIII. El entremés es definido del siglo XVII al XX como «Género teatral, pieza dramática jocosa de un solo acto que solía representarse entre una y otra jornada de comedia.» En el diccionario etimológico de Corominas, el término es descrito de la siguiente forma:

> ENTREMÉS: tomado del cat. *entremès*, 'manjar entre dos platos principales', 'entretenimiento intercalado en un acto público', el cual procede, quizá por conducto del fr. ant. *entremès* íd., del lat. INTERMISSUS, participio de INTERMITTERE, 'intercalar', derivado de MITTERE.[13]

Reemplazó a los conocidos «passos» de Lope de Rueda, o cortas representaciones escénicas y la palabra fue utilizada en 1487 en una obra denominada Entremés de los pastores, donde no refería a una pieza jocosa. Fue solamente con Cervantes en el siglo XVI que el carácter de pieza alegre empezó a usarse. De esta herencia, surge el sainete que es definido como «Pieza dramática jocosa en un acto y, por lo común, de carácter popular.»[14] Proviene «del lat. SAGINARE «engordar»; *ensainar*; *desainar* [«*dessainar lo grueso*», Nebr.], *desainadura*.»[15] En el siglo XVIII adquirió una gran popularidad junto con las tonadillas que fue definida como «comedia, sainete o acción con fragmentos cantados muy en boga en el siglo XVIII y que originó la zarzuela.»[16] En estas formas escénicas pintorescas y divertidas, pues, los temas fueron tratados a veces con vulgaridad, pero se conectaban con las costumbres sociales y se hacía burla en especial a las clases ricas. De esta manera emergió la burla de los indianos, personajes vistos de una manera frívola en estas piezas cortas.

Entre los dramaturgos que se dedicaron al teatro menor y lograron gran éxito, se destaca Ramón de la Cruz, quien consideraba que el humor era la mejor medicina para cualquier problema.[17] Nacido el 28 de marzo de 1731, llegó a ser el sainetero más importante de España aunque también fue un crítico del género. A Ramón de la Cruz el conde de Aranda le sugirió que reformara su teatro y se conformara a los preceptos franceses. Por eso, algunas de sus piezas, escritas durante la administración del conde, muestran ciertas influencias francesas, como así indican los títulos, Andrómeda y Perseo (1767), Antígona (1769) e Ifigenía (1772). Sin embargo, don Ramón nunca dejó de escribir sainetes, aunque los escribió en mayor cantidad después de la caída del conde de Aranda en 1773. Incluso llegó a satirizar a Nicolás Fernández de Moratín, padre de don Leandro, por su afrancesamiento, dando a sus críticas un cariz más personal, de modo que se convirtió en el representante del espíritu español en contra de los afrancesados.[18]

El sainete titulado La comedia casera[19] alude a una de las formas teatrales promovidas por el propio don Ramón, quien escribió piezas con la idea de que fuesen representadas para el duque de Alba o la duquesa de Benavente y su hija, protectores del dramaturgo.[20] Se trata de la continuación de la costumbre, ya existente desde el reinado de Felipe IV, de representar piezas de teatro en casas privadas. La trama del sainete en cuestión se basa en la preparación de una comedia en la casa de don Blas y Mariquita, que toman la idea de la cantidad de comedias caseras que proliferaban en las diferentes casas de las clases media y alta. Los personajes que están organizando la pieza teatral discuten sobre los diferentes costos que ésta representará y es obvio que alguien rico tendrá que donar parte de su dinero. Es el momento propicio para que el indiano, don

Fadrique, descrito como americano, salga al rescate y ofrezca que todos los gastos sean por cuenta de él. La caracterización del indiano es la de un hombre rico que compra la amistad de las mujeres con el dinero. Don Fadrique es un hombre halagador, desprendido y hablador, razón por la cual los hombres lo ven mal, mientras que las mujeres lo adulan haciéndolo sentir muy bien:

D. Fadrique
Beso a usted los pies, señora

Dª Mariquita
Yo a usted la mano, y celebro
la buena elección.

D. Fadrique
Madama,
lo que es acaso no es cierto.

Dª Marta
Señor don Fadrique, aquí hay
desocupado un asiento.

Dª Paula
También aquí.

Dª Elena
Aquí también.

D. Fadrique
Señoras, yo lo agradezco;
pero soy hombre que gusto
de ver a todos contentos:
aquí estoy bien que no estorbo.

Dª Mariquita
¡Hombres como vos, yo creo
que en ninguna parte estorban!

Los hombres
¡Lo que hace tener dinero! (88)

Para don Fadrique, como se aprecia del fragmento citado, lo importante es complacer a los demás. Por eso trata también de ser agradable con los niños, pero ellos lo ven como un hombre entrometido y demasiado preguntón. Su discurso en la mayor parte de la obra es muy zalamero, con expresiones como «mi vida» y «mi alma», un lenguaje que resulta insoportable para los niños, que le responden de mala gana. Don Fadrique, a su vez, se aburre de este comportamiento y decide dejarlos de lado, razón por la cual don Blas se alegra de que al indiano se le haya agotado la paciencia:

¡Hasta el Indiano, que sólo
hablaba de jubileos,
y en el mar de los cariños
siempre iba a viento sereno,
se alborotó, y se echa a pique!
¡Está divertido esto! (92)

La mofa que Ramón de la Cruz hace del personaje indiano es bastante obvia, pero se burla también de los otros tipos que aparecen en escena en sus sainetes como los petrimetres, el abate y el abogado que figuran en el sainete Las dos viuditas,[21] pieza que presenta la historia de dos viudas, doña Cándida y doña Inocencia, cuyos nombres significan todo lo contrario a sus personalidades. Son mujeres oportunistas, aprovechadas, y lo único que les interesa es tener hombres a su servicio. Cada uno de sus amigos representa un posible uso: el médico para atenderlas en sus dolores físicos y emocionales, el abate que les hace los mandados y el indiano que representa la solución económica. De esta forma, la ausencia de los maridos será cubierta por varios hombres:

Cándida
Vamos a la cuenta.
Para que supla los gastos
y provisiones añales,
dimos destino al Indiano

de mayordomo mayor,
haciéndose después pago
de nuestras rentas en Indias;
para los extraordinarios
por menor y comisiones,
le tiene de apoderado
al Abate; y usted y usted (al Méd. y Ab.)
también están destinados
para hacerle la partida
a mi madre todo el año
y el señor, como aborrezco (al Oficial)
yo el juego en tan sumo grado
tiene la bondad de darme
conversación aquel rato
desde las cinco a las doce
que ustedes están jugando:
conque, aun si el caso se apura,
falta un supernumerario,
porque ustedes son mortales
y nos pueden dar un chasco. (180)

Las dos viuditas se convierten en un par de oportunistas que sólo ven en los hombres la posibilidad de beneficio personal. Sin embargo, aunque la imagen de estas mujeres sea bastante negativa, los hombres se convierten en títeres, seres débiles al servicio de ellas. Cada uno de los personajes masculinos es un ser digno de risa. Por ejemplo, el médico se burla de sus pacientes y el indiano es un chismoso de primera categoría. Cuando habla con Cándida e Inocencia es para contar los últimos chismes de los petrimetres, lacayos u otros personajes. En general, todos los personajes son mostrados de una manera exagerada y el indiano es parte de esta representación. De esta forma, la crítica de don Ramón sobre la sociedad y los distintos tipos es bastante fuerte en Las dos viuditas. Cada uno de los personajes tiene un vicio demarcado, pero entre todos sobresale el interés de las mujeres, lo que provoca una reacción entre los hombres, aunque al final todos terminan rendidos ante las exigencias de las damas.

Además de los sainetes firmados por Ramón de la Cruz, hubo muchas piezas menores escritas por autores anónimos. En estas obras también figura el personaje indiano como hombre murmurador, mentiroso y chismoso, de modo que la imagen que de él se presenta se deteriora y la burla se acumula. Como ya hemos mencionado y como señala Daisy Ripodaz, esta manera de presentar al indiano es una consecuencia de los estereotipos sociales y cómo en España se veía tanto al indiano como al criollo. Además de la representación del indiano como exagerado, aparece un nuevo término para definirlos en «indianos de hilo negro» para indicar que son ávaros y mezquinos. En general, sin embargo, los autores trataron de mostrar a indianos escarmentados, es decir, burlados pero habiendo aprendido su lección. Indianos semejantes se encuentran en el sainete El chasco del indiano (99-114) [22] y la tonadilla El cuento del indiano (47-49) [23] en las cuales los indianos fanfarronean por el dinero que tienen. En el sainete, el indiano es asustado por la broma de su amigo quien le juega el truco de tomarle el dinero, aunque se lo devuelve pronto, mientras que en la tonadilla, el indiano en realidad nunca tuvo mucho dinero y pierde el poco que tiene.

Además de la figura del indiano, sobresale la de la indiana quien representa los sueños de las mujeres que quieren pasar a las Indias o el desengaño de las que sufrieron en las colonias. En la tonadilla La indiana (95-99), por ejemplo, una mujer describe como ella y su marido tuvieron la ilusión de hacerse ricos, pero regresaron con menos dinero que cuando se fueron. De una forma semejante, en la tonadilla La criolla (121-27), una dama describe como ha vivido entre indios salvajes y ahora no quiere ser reconocida como criolla, término algo despectivo para ella.

A la luz del contenido de las piezas comentadas en los párrafos anteriores,parece evidente que la figura del indiano en el teatro del siglo XVIII evoca una imagen más negativa que la que se estaba presentando en el siglo XVII. Se trata de un cambio que tiene que ver con los acontecimientos históricos. En primer lugar, desde el momento de la conquista los recién llegados a España eran principalmente los familiares de los que se habían establecido en las Indias. Muchos de los indianos, al llegar a España, o a través de cartas comentaban sobre las posibilidades de conseguir empleo y fortuna en las colonias. Sin embargo, sus comentarios mezclaban a menudo ficciones y realidades, lo que hacía que algunos de sus familiares decidieran por este camino,[23] formando el grupo que más imperó en la emigración de España hacia las Indias. Sin embargo, a medida que la posibilidad de riqueza y de grandes posibilidades se fue disminuyendo, los españoles comenzaron a parodiar a los que se fueron a las Indias, describiéndolos como mentirosos y exagerados. Entre el grupo mencionado, los que más contribuyeron a la traída de familiares a las Indias fueron los comerciantes que se preocuparon de traer a sus sobrinos para que continuaran sus negocios a su muerte. De esta forma, los indianos mantenían el contacto con España y para las familias de la Península no era extraño contar con la imagen de un pariente indiano. Además, hay que añadir que la política del gobierno español cambió a tal extremo en el siglo XVIII que las posiciones del gobierno en las Indias fueron delegadas a los peninsulares, lo que produjo que muchos burocrátas españoles viajaran a las Indias a tomar empleos del gobierno dejando subordinados a los criollos.[24] Fue precisamente durante este siglo que los criollos fueron marginados abiertamente, fenómeno que llegó a reflejarse en el teatro, sobre todo en algunas piezas

del teatro menor, donde las palabras «criollo» o «americano» se utilizan con gran frecuencia.

En relación con los comentarios anteriores quisieramos destacar que Leandro Fernández de Moratín utiliza la imagen del indiano en su forma negativa aunque sólo sea tenuamente, como una crítica de los que fingen riqueza y estatus social. A su vez, las Indias representaron para él una solución al desespero, ya que los que no podían resolver sus problemas en España podían pasar a las colonias. Por otro lado, en el teatro menor, el indiano como figura extravagante servía como modelo del sentimiento anti francés al mismo tiempo que se establecía como arquetipo que recogía los defectos de la mentira, labia y exageración. Los indianos de esta forma teatral son, además, un tipo entre otros, junto con los petrimetres, abates, abogados y representantes de otras profesiones que fueron criticadas en el siglo XVIII con gran pasión.

NOTAS

[1] John A. Cook, Neo-classic Drama in Spain (Dallas: Southern Methodist University. 1959), 3-5.

[2] John A. Cook, Neo-classic, 76-78.

[3] John A. Cook, Neo-classic, 7-10.

[4] Julio Mathias, Un autor en un libro: Moratín (Madrid: Compañía Bibliográfica Española S.A., 1964), 67.

[5] Joaquín Casalduero, Estudios sobre el teatro español (Madrid: Editorial Gredos, 1980), 357.

[6] Leandro Fernández de Moratín, Teatro Completo I (Barcelona: Editorial Labor. S.A, 1970). Citamos según esta edición, colocando el número de la página entre paréntesis.

[7] Leandro Fernández de Moratín, El barón, El sí de las niñas, edición de Manuel Camarero Gea (Barcelona: Plaza y Janés, S.A. Editores, 1984). Citamos según esta edición, colocando el número de la página entre paréntesis.

[8] Real Academia Española, El indiano en el teatro menor español del setecientos, estudio preliminar, edición y notas de Daisy Ripodaz Ardanaz (Madrid: Atlas, 1986), i-vii.

[9] Severo Martínez Peláez, La patria del criollo (Guatemala: Editorial Universitaria Centroamericana, 1983), 23.

[10] Martínez, La patria del criollo, 115.

[11] Benito Jerónimo Feijóo, Obras escogidas, Biblioteca de Autores Españoles (Madrid: Ediciones Atlas, 1952), 156.

[12] Feijóo, Obras escogidas, 156.

[13] J. Corrominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana (Berne: Editorial Francke, 1954), II, 304.

[14] Diccionario general ilustrado de la lengua castellana, segunda edición, prólogo de Ramón Menéndez Pidal (Barcelona: Editorial de las publicaciones, 1967), 1508.

[15] Corrominas, Diccionario crítico, IV, 118.

[16] Mireille Coulon, «El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz», El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de Mayo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas) 235-248.

[17] Emilio Palacios Fernández, «La descalificación moral del sainete dieciochesco», El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de Mayo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas) 215-230.

[18] John A. Moore, Ramón de la Cruz (New York: Twayne Publisher Inc, 1972), 17.

[19] Ramón de La Cruz, Sainetes (Geneve: Editions Ferni, 1974), 92.

[20] Moore, Ramón de la Cruz, 18.

[21] Citamos de aquí en adelante de acuerdo a la edición de Daisy Ripodaz Ardanaz (veáse nota 8).

[22] Esta pieza y las tonadillas a las cuales nos referimos a continuación se encuentran publicadas en la edición preparada por Rip[odaz Ardanaz (Véase nota 8).

[23] James Lockhart, Early Latin America: A history of colonial Spanish America and Brazil (Cambridge: Cambridge University Press 1983), 91.

[24] Lockhart, Early Latin America, 326-327.

7

CONCLUSIONES

La representación del personaje indiano en el teatro del siglo XVII y XVIII nació como un intento de expresar el impacto de esta figura en la historia y la cotidianidad del pueblo español al entrar en contacto con las tierras americanas. Pero además de este efecto, el indiano se ubicó como individuo que pudo trascender la realidad en la elaboración de las ficciones. Es decir, cada indiano era una fuente potencial de un número de historias basadas en la realidad fantástica de lo que representaron las Indias para los españoles mediante los eventos de la conquista y colonización de América.

Hay que destacar que desde un comienzo la figura se conformó en ciertas perspectivas teóricas y prácticas. Teóricamente, se definió como un tipo que recogía una serie de arquetipos. Representó, primero, el arquetipo de riqueza, pero cuando las Indias llegaron a significar la relajación de la moral para los españoles, su fortuna iba acompañada de una personalidad negativa. El indiano que fue definido por Lope de Vega como mentiroso, adulador, ávaro y arribista, no resultó de la nada, sino que emergió de la forma como en el teatro antiguo se representaba a los hombres que como los indianos pretendieron comprar a la sociedad.

Aunque el mito de riqueza fue perpetuado por algunas de las historias de la conquista, el hecho fue que las Indias, como sitio propicio para hacer dinero, duró poco como realidad histórica. Lope de Rueda ya desmitificó al indiano en su El Deleitoso y fue imitado por Cervantes quien habló elocuentemente sobre la situación de desespero que llevaba a los españoles a pasar a las indias. Se trata de un proceso de desmitificación que alcanzó su máxima expresión en el teatro menor del siglo XVIII, donde la avaricia del indiano llegó a su colmo y es un producto de su pobreza. Sin embargo, no obstante lo anterior, la representación del indiano en la literatura del Siglo de Oro, ofrece algunas contradicciones. Aunque Lope entregó sus ideas sobre el indiano mediante su famoso código en La Dorotea, donde hace hincapié de las facetas negativas del personaje, presenta a don Bela como individuo liberal y en comedias como De corsario a corsario y La noche de San Juan el individuo tiene características positivas.

A partir de estas reflexiones, es posible afirmar que el indiano en el teatro tuvo la capacidad de evolucionar, no solamente de época a época, y de dramaturgo a dramaturgo, sino que a veces se producen variantes dentro de la obra de un solo autor. En el caso de Cervantes, la figura del indiano fue elaborada de acuerdo a dos conceptos. Primero, el concepto de la transformación es tratado en su pieza La entretenida, donde se planteó la idea de que cada indiano, incluyendo los que fingen serlo, sufren de la condición sicológica de que el viaje los modifica y los cambia. Segundo, en su novela corta El celoso extremeño, Cervantes presentó el famoso triángulo tantas veces explotado después: el viejo indiano enamorado de una joven, la muchacha que no lo quiere y el joven de quien ella está enamorada. Tirso explotó esta forma en dos comedias suyas que

hemos comentado: Marta la piadosa y Por el sótano y el torno, piezas que tienen desenlaces diferentes. Mientras, en Marta la piadosa el indiano se da cuenta de su error y trata de remediarlo ayudando a la joven, en Por el sótano y el torno, la imagen del indiano es repugnante porque no sólo trata de comprar el amor de la muchacha, sino que convierte a su hermana en su carcelera. Se trata de un modelo dramático que perduró hasta Moratín quien, como neoclásico, retomó la figura del viejo enamoradizo, aunque no fuera indiano. Sin embargo, al igual que Loaysa en El celoso extremeño, de Cervantes, el joven enamorado de El viejo y la niña de Moratín, decide pasar a las Indias como solución al desespero, situación que también sufre don Rodrigo, personaje de La culpa busca la pena. En esta comedia del mexicano Alarcón se muestra, además, que para los españoles las Indias representaban un futuro diferente, especialmente para los segundones que fueron, como su nombre lo dice, relegados a un segundo plano en la economía nacional.

Además de lo anterior, debemos resaltar que a Tirso se le debe reconocer la creación del mito donjuanesco al cual contrapone el indiano. En algunas de sus comedias, no sólo presenta una figura que se asemeja a don Juan, sino que introduce el anti-don Juan representado en el indiano. Y entre otras innovaciones, Juan Ruíz de Alarcón incorporó a la indianidad, el arquetipo del mentiroso. Es decir, que la simbología de la transformación se expresa a través de la superficialidad y el disfrazamiento, planteamientos que se intensifican más con el tratamiento del inidano fingido. Es que ser indiano, o fingir serlo, es sinónimo de la falta de valores, no bostante la visión irónica y simplificada que esto implica. El indiano y el indiano fingido de autores como Cervantes

en La entretenida, Lope de Vega en El testigo contra sí, Tirso en La villana de Vallecas, Juan Ruíz de Alarcón en La verdad sospechosa y, de una manera menos directa, Moratín en El barón, muestran a individuos que han perdido la capacidad de expresar sentimientos verdaderos. Lo que los arrastra en su vida es la continua idea de que los seres humanos son productos de compra. Sin embargo, también hay que decir que, como en el comercio, no hay comerciante sin comprador, ni oferta sin demanda. Es decir, los personajes que rodean al indiano contribuyen a que esta relación de reciprocidad de intereses sea asumida. Lo que el teatro plantea también es que ningún indiano hubiera manifestado su actitud si no hubiese gente como la tía Mónica en El barón, doña Prudencia en Sembrar en buena tierra y el padre de Marta en Marta la piadosa. El caso se hace aún más patente en los sainetes Las dos viuditas y La comedia casera, de don Ramón de la Cruz, en los cuales los personajes asumen que el indiano es un hombre a quien mágicamente se le puede pedir dinero sin que él rechace la petición. Es que, si el indiano es un producto de la conquista y colonización, lo es también del impacto de estos eventos en los que viajaron y en los que se quedaron en España. Es decir, como hemos querido demostrar a través de la trayectoía que hemos seguido, el indiano es como es porque corresponde a la visión del llamado Nuevo Mundo que se forjó en España y que se refleja en las costumbres y actitudes no sólo de la vida cotidiana del país sino tambien en las letras nacionales.

BIBLIOGRAFIA

FUENTES PRIMARIAS

Cervantes, Miguel de. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1956.

Cruz, Ramón de la. Sainetes. Geneve: Editions Ferni, 1974.

Vega, Lope de. La Dorotea. Los Angeles: University of California Press, 1958.

---------- Obras de Lope de Vega. tomos VIII IX, XI y XIII. Madrid: Real Academia Española, 1930.

---------- Obras de Lope de Vega. tomo IV. Biblioteca de autores españoles. Madrid: Real Academia Española, 1952. 69-91.

Molina, Tirso. Obras dramáticas completas. 3 tomos, Edición y notas de Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1962.

Ruíz de Alarcón, Juan. Obras Completas. 3 tomos, Edición y notas de Agustín Millares Carlo. México: Fondo de Cultura Económica, 1968

Moratín, Leandro. Teatro Completo I. Barcelona: Editorial Labor. S.A, 1970

---------- El barón, El sí de las niñas. Edición de Manuel Camarero Gea. Barcelona: Plaza y Janés, S.A. Editores, 1984.

Real Academia Española, El indiano en el teatro menor español del setecientos. Estudio preliminar, edición y notas de Daisy Ripodaz Ardanaz. Madrid: Atlas, 1986.

FUENTES SECUNDARIAS

Alonso, Martín. Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Tomo II. Madrid: Aguilar, 1968.

Arco y Garay, Ricardo. La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega. Madrid: Real Academia Española, 1941.

Ayllón, Cándido. La perspectiva irónica de Fernando de Rojas. Madrid: Talleres Gráficos Porrúa, 1984.

Bravo-Villasante, Carmen. La mujer vestida de hombre en el teatro español: (Siglo XVI-XVII). Madrid: Revista de Occidente, 1955.

Canavaggio, Jean. Cervantes. Paris: Editions Mazarine, 1986.

Casalduero, Joaquín. Estudios sobre el teatro español. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

Castro, Américo. El pensamiento de Cervantes. Barcelona: Editorial Noguer, 1973)

Castro Leal, Antonio. Juan Ruíz de Alarcón: su vida y obra. Mexico: Cuadernos Americanos, 1943.

Concha, Jaime. Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I, Epoca Colonial. Barcelona: Ediciones Cátedra, 1982.

Cook, John. Neo-classic Drama in Spain. Dallas: Southern Methodist University, 1959.

Corrominas, J. Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana. Berne: Editorial Francke, 1954.

Coulon, Mireille. «El sainete de costumbres teatrales en la época de don Ramón de la Cruz». El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de Mayo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

Covarrubias, Sebastián. Tesoro de la lengua castellana o española. Barcelona: Horta, 1943.

Feijóo, Benito. Obras escogidas, Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Ediciones Atlas, 1952.

Granados, Juana. Juan Ruíz de Alarcón: Il suo teatro. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino, 1954.

Lafaye, Jacques. Los conquistadores. México: Siglo XXI, 1978.

Márquez Villanueva, Francisco. Lope: vida y valores. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988.

Marsá, F. Diccionario Planeta de la lengua española usual. Bogotá: Editorial Planeta SA, 1982.

Martínez Peláez, Severo. La patria del criollo. Guatemala: Editorial Universitaria Centroamericana, 1983.

Mathias, Julio. Un autor en un libro: Moratín. Madrid: Compañía Bibliográfica Española S.A., 1964.

Moore, John. Ramón de la Cruz. New York: Twayne Publisher Inc, 1972.

Morínigo, Marcos. América en el teatro de Lope de Vega. Buenos Aires: Revista de filología hispánica, 1946.

Morley, Griswold y Cortney, Bruerton. Cronología de las comedias de Lope de Vega:con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en su estudio de su versificación estrófica. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

Nolasco Pérez, Pedro. «Tirso de Molina: pasajero a Indias». Revista Estudios. Madrid: Gráficas Nebrija, 1949.

Palacios Fernández, Emilio. «La descalificación moral del sainete dieciochesco», El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de Mayo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas) 215-230.

Rogers, Daniel. Tirso de Molina: El burlador de Sevilla. Critical Guides to Spanish Texts. London: Grant and Cutler Ltd, 1977.

Rosenblat, Angel, Los conquistadores y su lengua. Caracas: Ediciones La Biblioteca, 1977.

------- Estudios sobre el español de América. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

Royer, Alphonse, Théâtre d'Alarcón. Paris: Michel Levy Freres, Libraires Editeurs, 1865.

Real Academia Española, Diccionario de Autoridades. Madrid: Gredos, 1963.

Stace, Christopher. Translations from Greek and Roman Authors: Plautus, Rudens, Curculio and Casina. Cambridge: Cambridge University Press 1981.

Showerman, Grant. Horace and His Influence (New York: Cooper Square Publishers, Inc, 1963.

Sandoval, Alberto. «Aportes para una canonización de Juan Ruíz de Alarcón en la literatura latinoamericana». Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 14. 1988, 281-290.

Trueblood, Alan. Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dotorotea. Harvard University, 1977.

Vossler, Karl. Lecciones sobre Tirso. Madrid: Taurus, 1965.

------ Lope de Vega y su tiempo. 2ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1940.